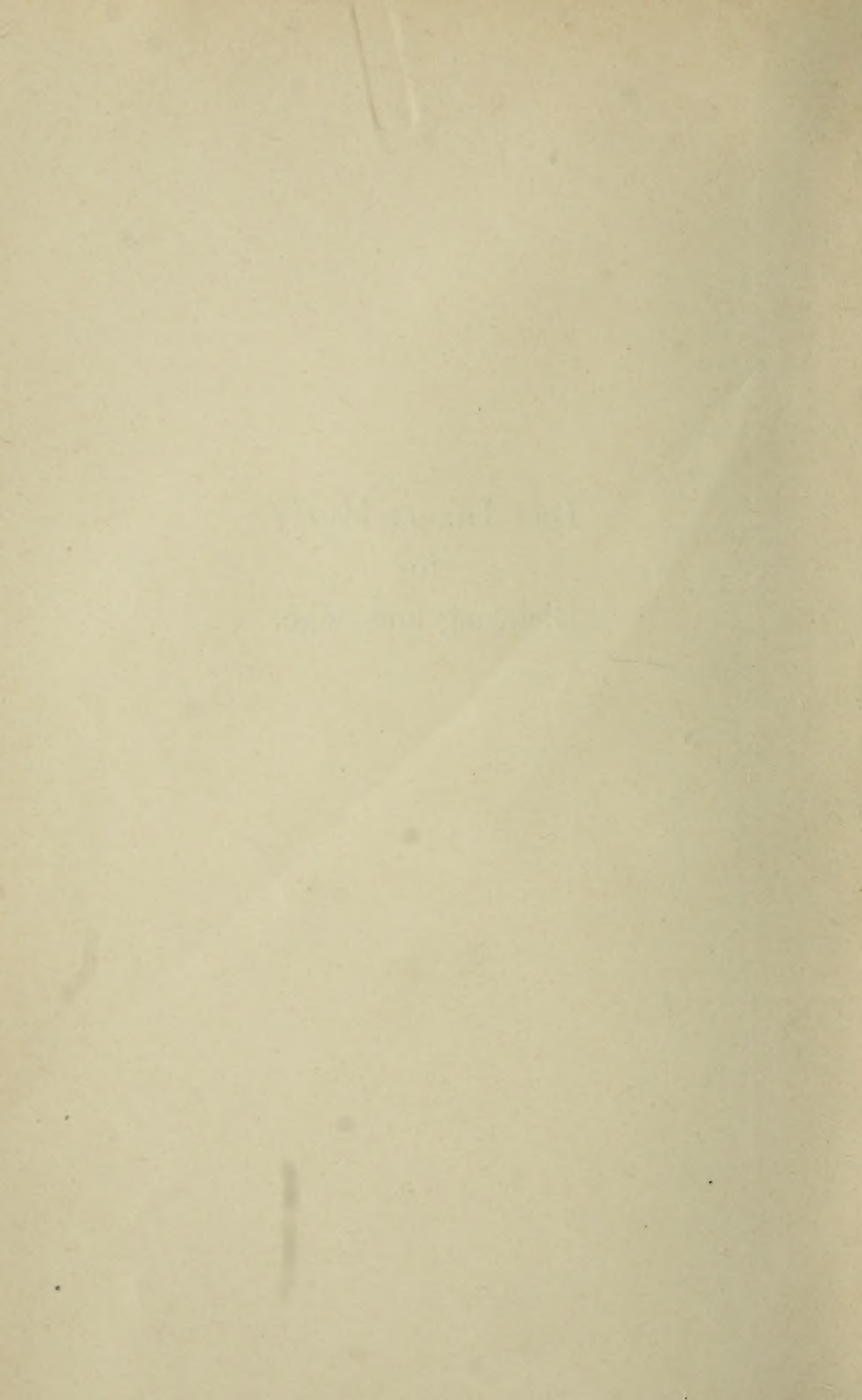

STORAGE-ITEM
MAIN
LP9-Q22E
U.B.C. LIBRARY





Das Inzest-Motiv
in
Dichtung und Sage.



Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage.

Grundzüge einer Psychologie
des dichterischen Schaffens

von

Otto Rank.

„Das kranke Innerste eines Dichters verrät sich nirgends mehr als durch seinen Helden, welchen er immer mit den geheimen Gebrechen seiner Natur wider Willen befleckt.“ *Jean Paul.*

Leipzig und Wien
Franz Deuticke
1912.

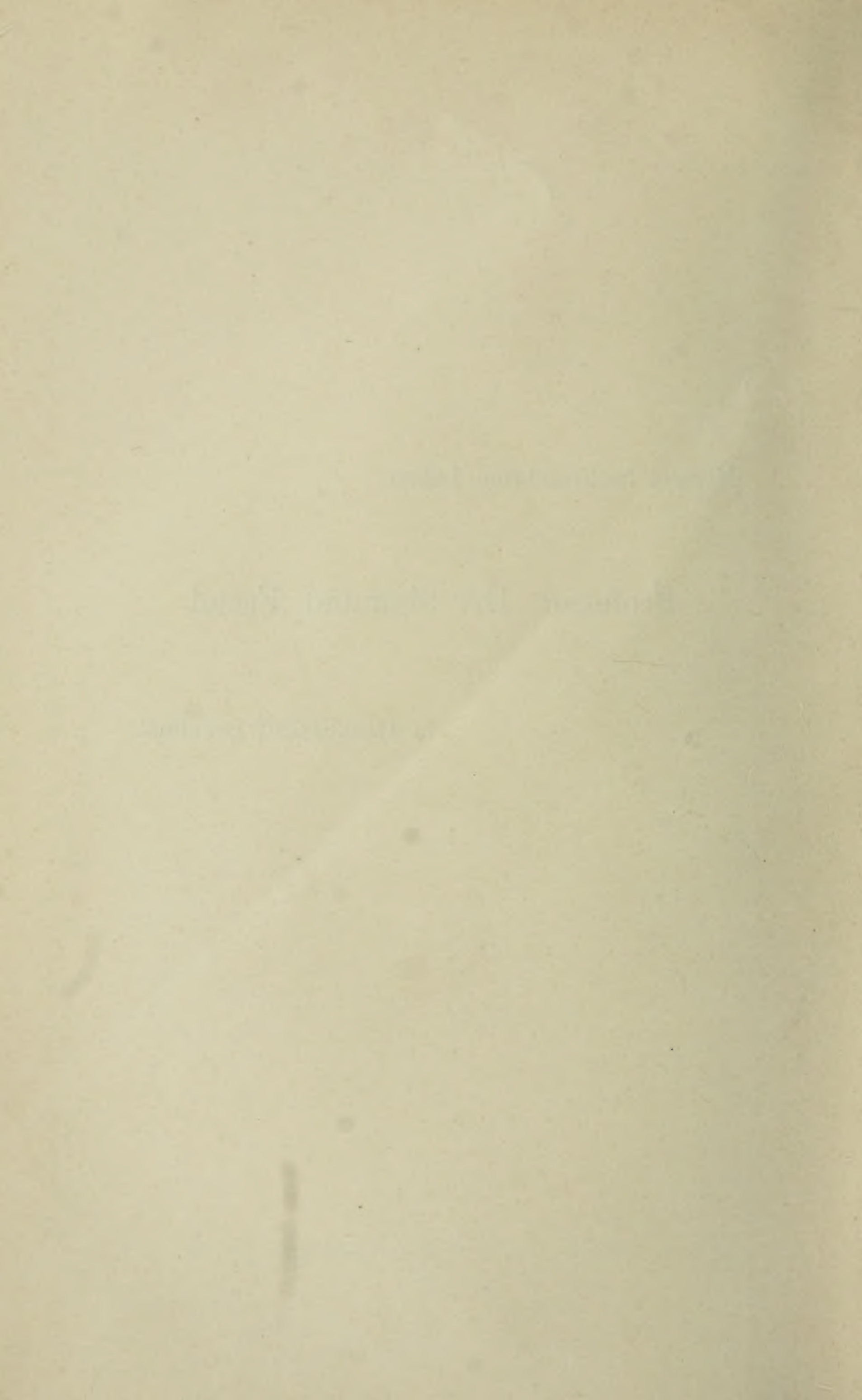
Verlags-Nr. 1971.

K. u. K. Hofbuchdruckerei Karl Prochaska in Teschen.

Meinem hochverehrten Lehrer

Professor Dr. Sigmund Freud

in Dankbarkeit gewidmet.



Vorwort.

Die nachstehende Arbeit lag ihrem wesentlichen Inhalt und den Hauptgesichtspunkten der Auffassung nach bereits im Herbst 1906 vor, zu welcher Zeit sie einem intimen Kreis, der sich seither zur „Wiener psychoanalytischen Vereinigung“ entwickelt hat, zur Kenntnis gebracht wurde. Wenn sie erst jetzt zur Publikation gelangt, so sind dafür mehr innere Hemmungen als äußere Schwierigkeiten verantwortlich zu machen. Ihre Ergebnisse waren, wenn auch fast durchwegs auf reiche und gesicherte Erfahrungen der Psychoanalyse gestützt, doch vielfach so überraschend und zum Teil auch befremdend, daß eine Reihe von Vorarbeiten zu ihrer breiten psychologischen Fundierung erwünscht schien. Die seitherige über alles Erwarten reiche und fruchtbare Weiterentwicklung der auf die verschiedensten Gebiete geistigen Schaffens angewandten Psychoanalyse, deren Dokumente in den verschiedenen psychoanalytischen Organen niedergelegt sind, scheint nun bereits geeignet, die hier versuchte Beweisführung in ausreichendem Maße zu stützen, sowie anderseits selbst in den wesentlichen Punkten der Auffassung durch sie Bestätigung zu erfahren. Die ganze Arbeit auf das Niveau unserer heutigen Einsichten zu heben, erschien kaum angängig; in wenigen insbesondere die mythologische und die moderne Literatur betreffenden Abschnitten wurden weitere Ausgestaltungen, jedoch keineswegs immer zum Vorteil der einheitlichen Anlage, versucht. Doch hat die seither reichlich zugewachsene Literatur, zumindest anmerkungsweise, ausführlich Berücksichtigung gefunden.

Der Verfasser.

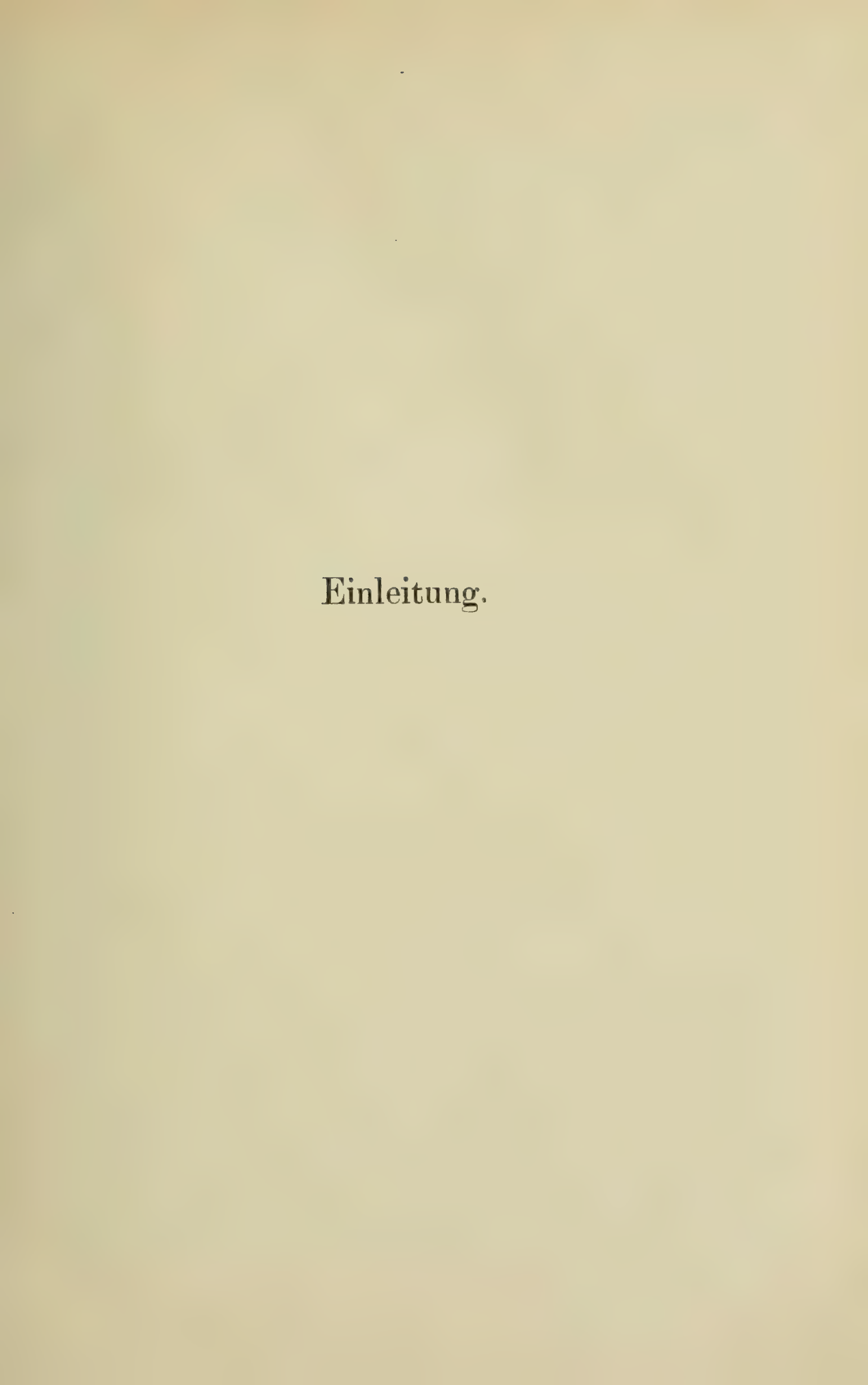
Wien, im Frühjahr 1912.



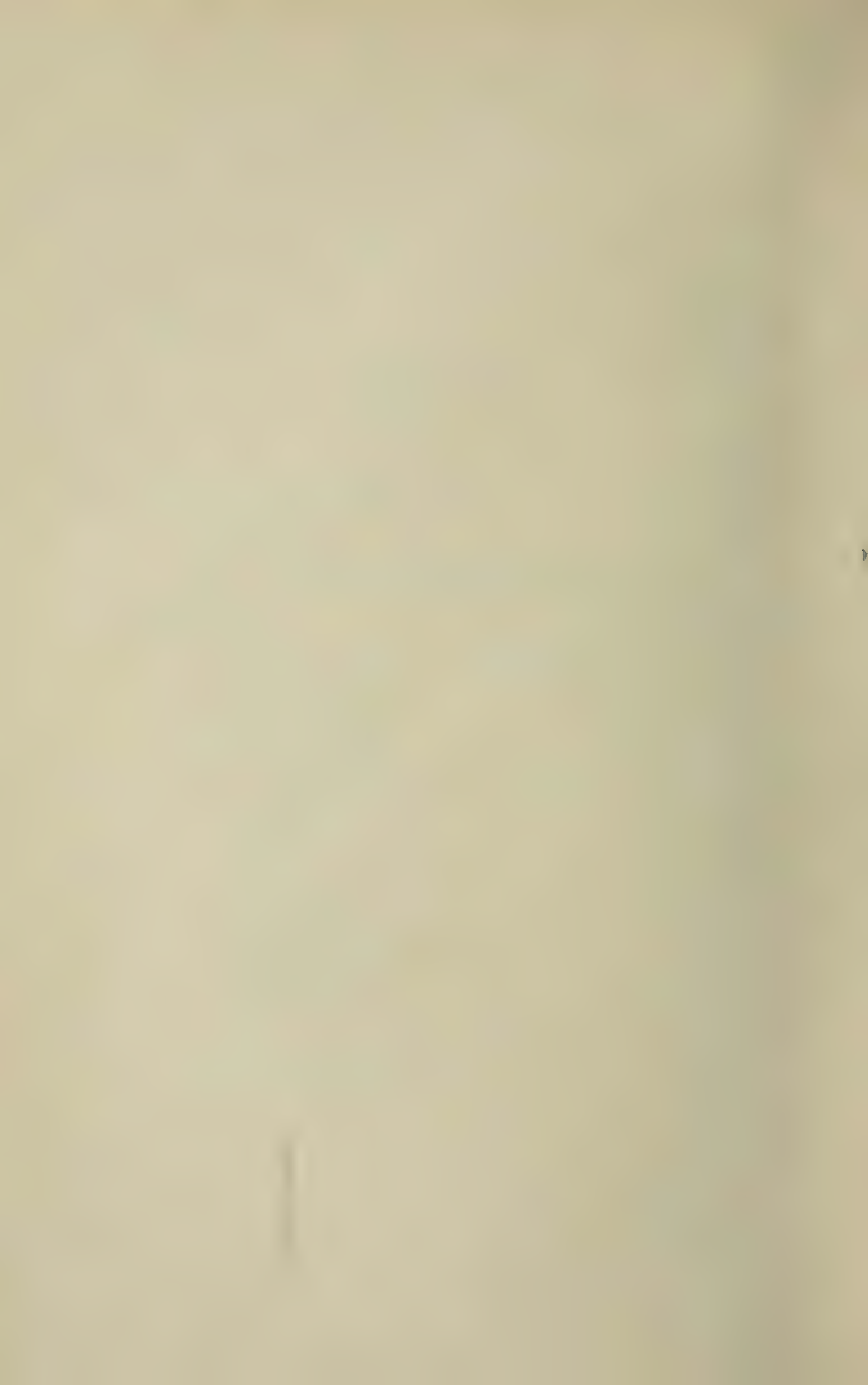
Inhalts-Übersicht.

Zweiter Abschnitt:

Das Verhältnis zwischen Geschwistern.



Einleitung.



Einleitung.

„Das Bewußtlose mit dem Besonnenen vereinigt macht den poetischen Künstler aus.“ Schiller.

In diesem Buche soll an einem eng umgrenzten Material der Versuch gemacht werden, auf völlig neuer Grundlage und von ungewohnten Gesichtspunkten aus, Einblicke in die innerste Struktur des Kunstwerkes und in die Bedingungen sowie in die Vorgänge des dichterischen Schaffens zu gewinnen. Wie schon das Titelblatt anzeigt, handelt es sich nicht um eine literarhistorische Untersuchung, sondern vorwiegend um psychologische Probleme, deren fruchtbare Verfolgung beim Dichter allerdings nur an der Hand literarischer und biographischer Nachweise möglich ist. Anderseits ist zu erwarten, daß die psychologische Durchleuchtung einzelner Dichterpersönlichkeiten und ihrer Schöpfungen ihr Licht auf den literargeschichtlichen Entwicklungsgang zurückstrahlen werde, der ja nur in der Aufeinanderfolge der persönlichen Entwicklung einzelner überragender Dichterindividualitäten besteht. Es sollen nun, zunächst innerhalb der Sphäre eines einzigen weitverzweigten Motivs, vornehmlich die Werke der dramatischen Dichtkunst, unbeschadet ihrer sonstigen Beziehungen, vom psychologischen Standpunkt betrachtet werden: also gleichsam von innen heraus, als rein persönliche, individuell bedingte Leistungen eines eigenartigen Seelenlebens. Das heißt aber nicht so sehr die Werke der Kunst als den Künstler, der sie hervorbringt, ins Auge fassen; das heißt aber weiterhin nicht Literatur- und Kunstgeschichte, sondern Psychologie des Künstlers treiben. Diese Verlegung des Standpunktes von außen nach innen bedeutet natürlich, da sie ja nur mit Hilfe des bisher ermittelten Tatsachenmaterials und seiner wissenschaftlichen Verarbeitung möglich geworden ist, keine Ablehnung oder Herabsetzung anderer Forschungsmethoden, sondern soll nur in extremer Weise die Besonderheit unseres Unternehmens kennzeichnen.

Diese besondere Art der Kunstbetrachtung mit allen ihren Konsequenzen ist erst durch die Errungenschaften einer Psychologie ermöglicht worden, die mit der hergebrachten außer dem Namen nichts mehr gemein hat. Diese von Freud begründete und unter Teilnahme zahlreicher Anhänger und Schüler weiter ausgebaute Seelenkunde bildet die Grundlage der folgenden Untersuchungen, zu deren

Verständnis der Verfasser bemüht war, die Kenntnis dieser psychologischen Vorarbeiten zwar zur Not entbehrlich, keineswegs aber überflüssig zu machen. Bringt nun schon die vorwiegend innerliche, rein individual-psychologische Betrachtungsweise eines so eminent sozialen Produktes, wie es die Kunst ist, zum großen Teil befremdende Auffassungen und Ergebnisse mit sich, so erscheint die Einstellung auf die an sich neu- und eigenartigen Gesichtspunkte der Freudschen Psychologie kaum geeignet, diesen Eindruck abzuschwächen. Denn die in dunkle Tiefen des unbewußten Geschehens dringende Seelenforschung Freuds führt, bis ins Triebleben hinab, zu den letzten Wurzeln menschlichen Tuns und Denkens, deren Aufdeckung keineswegs dazu beiträgt, die allgemein verbreitete Ansicht von der Erhabenheit der menschlichen Natur und der Göttlichkeit des Künstlers zu bestätigen. Das treffende Dichterwort, daß Hunger und Liebe, im weitesten Sinne genommen, die Welt treiben,[1]) scheint nicht zum wenigsten für die Dichter selbst zu gelten; und wenn wir erotische und egoistische Triebkräfte an der Schöpfung des Kunstwerkes nicht bloß nebenbei beteiligt, sondern geradezu bestimmend, ja ausschlaggebend für ihre Entstehung und Gestaltung finden, so ist vielleicht diese Erkenntnis in einem weit höheren Sinne geeignet, unsere Ehrfurcht vor der Macht der Natur zu steigern, da sie es zu stande bringt, aus solchen primitiven und triebhaften Wurzeln die sublime und der gesamten Menschheit so wertvolle Blüte der Poesie emporsprießen zu lassen.[2])

Auf welchem Wege und durch was für Mittel dies zu stande kommt, bemühen sich die folgenden Untersuchungen darzulegen. Freilich darf man von der ersten Inangriffnahme eines so komplizierten und weit verästelten Themas keine glatte Auflösung aller sich darbietenden Probleme erwarten. Man wird sich vielmehr der Fülle und Mannigfaltigkeit des Tatsachenmaterials gegenüber mit wenigen groben Schematisierungen und dürftigen Lösungsversuchen einiger auffälliger Rätsel begnügen müssen. Die einzelnen Kapitel stellen daher auch

---

[1]) Schiller:

> Einstweilen, bis den Bau der Welt
> Philosophie zusammenhält,
> Erhält sich das Getriebe
> Durch Hunger und durch Liebe.

[2]) In ähnlichem Sinne schreibt Hebbel an S. Engländer (1. 5. 1863): „Sie wollen an den Dichter glauben, wie an die Gottheit, warum so hoch hinauf, in die Nebelregion hinein, wo alles aufhört, sogar die Analogie? Sollten Sie nicht weiter gelangen, wenn sie zum Tier hinuntersteigen und dem künstlerischen Vermögen die Mittelstufe zwischen dem Instinkt des Tieres und dem Bewußtsein des Menschen anweisen . . . . Sie werden aber auch überhaupt finden, um tiefer auszugreifen, daß die Lebensprozesse nichts mit dem Bewußtsein zu tun haben, und die künstlerische Zeugung ist der höchste von allen . . . . (und) wenn man sich auch so wenig aufs Dichten, wie aufs Träumen vorbereiten kann, so werden die Träume doch immer die Tages- und Jahreseindrücke, und die Poesien nicht minder die Sympathien und Antipathien des Schöpfers abspiegeln.“

nur mehr oder minder selbständige Ausschnitte aus dem ungeheuern Thema dar, welche gleichsam andeutungsweise verschiedene Methoden illustrieren sollen, die man sämtlich bei jeder eingehenden monographischen Spezialuntersuchung anwenden müßte, um der Vielseitigkeit und dem Beziehungsreichtum aller in Betracht kommenden Momente gerecht werden zu können. Solchen Einzeluntersuchungen muß es auch vorbehalten bleiben, das Detail der Verknüpfung zwischen den aufzudeckenden letzten Elementartrieben des künstlerischen Schaffens und dem sonstigen offensichtlichen seelischen Verhalten der betreffenden Künstler in jedem Falle aufzuzeigen. In der vorliegenden Arbeit, wo es sich zunächst um prinzipielle Feststellungen, um das Herausheben des Typischen handelt, kann das nur an vereinzelten Beispielen versucht werden. Aus diesem unvermeidlichen Mangel wird sich ein gutes Stück des Befremdlichen erklären, das den Ergebnissen unserer Untersuchung anhaftet und man wird darum gut tun, mit ihrer voreiligen Ablehnung zurückzuhalten in der Erwägung, daß es von diesen fremd anmutenden unbewußten Wurzeln verständliche Übergänge zum bewußten Denken gibt, die nur in Rahmen dieser Arbeit nicht immer beschritten werden können.

Denn auch auf dem Gebiete der psychologischen Betrachtungsweise selbst nimmt unsere Untersuchung eine Sonderstellung ein. Es hat bis jetzt nicht an Versuchen gefehlt, den Schöpfungen der dichterischen Phantasie mit dem kritischen Verstand nahe zu kommen; doch unterscheidet der Ausgangspunkt, die wissenschaftlichen Hilfsmittel und Voraussetzungen sowie nicht zum wenigsten eine gewisse praktische Tendenz diese Bemühungen wesentlich von unserem Unternehmen. Der erste wissenschaftliche Versuch dieser Art stammt bekanntlich von Aristoteles, der in seiner uns nur in Bruchstücken erhaltenen Poetik gewisse technische Regeln des dichterischen Schaffens aufstellte. Da Aristoteles das Wesen aller Kunsttätigkeit in einem dem Menschen angeborenen Nachahmungstrieb sieht, muß ihm das Schöpferische in der Kunst, als das eigentlich Problematische, notwendig fremd bleiben und er kann zur psychologischen Fragestellung nach dem Wesen der dichterischen Schöpferkraft gar nicht kommen. Was Aristoteles demnach in seiner Poetik beabsichtigte, war eine Formenlehre und eine darauf gegründete Technik der poetischen Produktion, die er aus den zu seiner Zeit beliebten Dichtungen und aus deren Eindruck abstrahierte. In welch überlegener Weise ihm die Lösung dieser Aufgabe gelungen ist, zeigt der nachhaltige und bestimmende Einfluß, den diese älteste Poetik, zum Teil allerdings in mißverständlicher Auffassung, auf die gesamte spätere Literatur, Ästhetik und Kunstkritik bis in die neueste Zeit ausgeübt hat.[1]) Was

[1]) Über die Art und Macht dieses Einflusses sowie die ihn widerspiegelnde Literatur sehe man die Einleitung zur deutschen Ausgabe der Poetik in Reclams Universalbibliothek nach.

diese außerordentliche Wertschätzung der innerlich längst überwundenen formalen Poetik des Aristoteles rechtfertigen könnte, ist die Tatsache, daß sich darin schon gewisse fundamentale Einsichten in das Wesen der Dichtkunst finden, die nicht nur von historischem Interesse sind, sondern erst im Lichte unserer heutigen Erkenntnis ihre volle Geltung und Würdigung erlangen. So sind wir mehr als je von dem tiefen psychologischen Wahrheitsgehalt der Aristotelischen Lehre von der Katharsis überzeugt, d. i. der durch Furcht (Erschütterung) und Mitleid (Rührung) bewirkten Erregung und mit Lust verbundenen Befreiung von solchen Affekten in den Zuhörern einer tragischen Handlung. Wie dieser Begriff der Katharsis nach Jakob Bernays ursprünglich der Medizin entnommen wurde, in welcher er die Austreibung eines Krankheitsstoffes aus dem Körper bedeutet, so hat er auch durch eine medizinische Errungenschaft unserer Zeit erst seine volle psychologische Bedeutung erhalten. In den Breuer-Freudschen „Studien über Hysterie“ (1895) wird die das Affektleben von hemmenden Verdrängungen befreiende Psychotherapie als „kathartische“ bezeichnet und Alfred Frhr. v. Berger hat in einer beachtenswerten Abhandlung[1]) die kathartische Behandlung der Hysterie zur Erklärung der kathartischen Wirkung der Tragödie mit Erfolg herangezogen. Indem wir dieses hochbedeutsame und an Ausblicken der verschiedensten Art reiche Thema der Kunstwirkung hier beiseite schieben müssen, wenden wir uns wieder dem künstlerischen Schaffen selbst zu, in dem, nach einem schönen Worte Kants, das Wesen des ästhetischen Eindrucks sich in gesteigertem Maße kundgibt. Nur schüchtern und wie es scheint ganz absichtslos überträgt Aristoteles dieses kathartische Gesetz auch auf den Dichter, wenn er (Kap. 17) sagt, die in Affekt befindlichen Personen erschienen am überzeugendsten, wenn sie aus derselben Naturbeschaffenheit des Dichters hervorgegangen seien. Darum gehört die Dichtkunst, wie er hinzufügt, den hervorragend begabten oder den in einem gesteigerten Geistesleben befindlichen Menschen. Denn die ersten wissen leicht nachzuahmen, die anderen sind der Ekstase fähig. In dieser Bemerkung finden wir den schon in der homerischen Poesie angedeuteten doppelten Ursprung der Dichtung, in der Begeisterung und der verstandesmäßigen Nachahmung[2]) psychologisch gefaßt, eine Unterscheidung, die zum Grundpfeiler aller späteren Untersuchungen des künstlerischen Schaffens geworden ist und noch in Nietzsches „apollinischem“ und „dionysischem“

---

[1]) „Wahrheit und Irrtum in der Katharsis-Theorie des Aristoteles.“ (Enthalten in: Aristoteles' Poetik, übers. u. eingel. v. Th. Gomperz, Leipzig 1897.) Die kathartische Methode von Breuer und Freud hat auch Hermann Bahr in seinem „Dialog vom Tragischen“ (Fischer, Berlin 1904) in geistreicher Weise auf die Betrachtung der tragischen Wirkung angewendet.

[2]) Vgl. die Einleitung zur „Poetik“ (l. c. S. 7). — Dem gegenüber meint schon Sokrates in der Apologie (7), daß die Dichter „nicht aus Weisheit dichten, sondern aus einer gewissen Naturgabe oder Begeisterung“.

Element der Kunstschöpfung nachklingt. Wenn Aristoteles in der Psychologie des künstlerischen Schöpfungsprozesses über diese Ansätze nicht hinausgekommen ist, so darf ihm daraus um so weniger ein Vorwurf gemacht werden, als wir bis in die Gegenwart greifen müssen, um den ersten bewußten Versuch einer Psychologie des dichterischen Schaffens aufzufinden, den Wilhelm Dilthey in einer wenig bekannten Arbeit über: die Einbildungskraft des Dichters[1]) unternommen hat. Er schildert zunächst die mächtige Nachwirkung der von Aristoteles geschaffenen Poetik in allen Zeiten bewußten kunstmäßigen Dichtens bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, bis auf Boileau, Gottsched, Lessing und verfolgt dann den Entwicklungsgang der neuen Ästhetik von ihrem Ursprung in der schottischen Schule, welche die Quelle aller Poesie in der Phantasie des Dichters fand, bis zur systematischen deutschen Ästhetik, die vom schaffenden Vermögen im Menschen, ja in der ganzen Natur, ausging. In richtiger Würdigung ihrer vollen Bedeutung für die ganze Lebensarbeit unserer beiden Nationaldichter kommt Dilthey zu dem Schluß, daß sich jede Zeit ihre eigene historisch bedingte Ästhetik in lebendiger Wechselwirkung mit den poetischen Erzeugnissen ihrer Dichter erschaffen müsse. „Das Aristotelische Prinzip der Nachahmung war objektivistisch; . . . seitdem die Untersuchung sich überall in das subjektive Vermögen der Menschennatur vertiefte und die selbständige Kraft desselben erfaßte, die das in den Sinnen gegebene umgestaltet, wurde auch in der Ästhetik das Prinzip der Nachahmung unhaltbar“ (S. 320). „Die Poetik hatte zuerst einen festen Punkt in dem Mustergültigen, aus dem sie abstrahierte, dann in irgend einem metaphysischen Begriff des Schönen: nun muß sie diesen im Seelenleben suchen“ (S. 335). Dilthey stellt sich nun im bewußten Gegensatz zu Aristoteles die Aufgabe, der Gegenwart eine zur Verwertung geeignete Poetik, nicht durch Abstraktion von mustergültigen Werken, sondern aus den immerfort in Geltung stehenden psychologischen Gesetzen des dichterischen Schaffens abzuleiten: „Der Ausgangspunkt einer solchen Theorie muß in der Analysis des schaffenden Vermögens liegen, dessen Vorgänge die Dichtung bedingen. Die Phantasie des Dichters in ihrer Stellung zur Welt der Erfahrungen bildet den notwendigen Ausgangspunkt für jede Theorie, welche die mannigfaltige Welt der Dichtungen in der Aufeinanderfolge ihrer Erscheinungen wirklich erklären will“ (S. 311). Dilthey löst diese beiden Aufgaben, sowohl die psychologische Grundlegung als auch die darauf gebaute Theorie der poetischen Technik, soweit dies mit den Mitteln der herrschenden Bewußtseinspsychologie möglich ist, fast restlos. Wie sehr ihn diese Psychologie jedoch beengt, zeigt sich darin, daß er an den entscheidenden Stellen

[1]) Bausteine für eine Poetik in: Philosoph. Aufsätze. Ed. Zeller gewidmet. Leipzig 1887, S. 303 u. ff.

mit ihren Ergebnissen nicht auslangt. In einem Abschnitt seiner Arbeit (S. 350 f.) bespricht Dilthey „die Einbildungskraft des Dichters in ihrer Verwandtschaft mit dem Traum, dem Wahnsinn[1]) und anderen Zuständen, die von der Norm des wachen Lebens abweichen", und behauptet im Anschluß daran, daß das Leben der Bilder in dem Träumenden, dem Irren, dem Künstler von der herrschenden Psychologie, die von Vorstellungen als festen Größen ausgehe, nicht erklärt werden könne (S. 351). Und mit Recht fügt er hinzu, daß jede Vorstellung in der wirklichen Seele Vorgang ist (S. 352). Die Punkte, in denen „das Schaffen des Dichters sich mit den Wahnideen, den Träumen und den Phantasiebildern in anderen abnormen Zuständen berührt" sind nach Dilthey (S. 350): daß in allen diesen Zuständen Bilder entstehen, welche die Erfahrung überschreiten; daß die Situationen, Gestalten und Vorgänge in einer halluzinatorischen Sinnfälligkeit erblickt werden; endlich, daß das eigene Ich die Fähigkeit besitzt, sich in das des Helden umzuwandeln. Wenn Dilthey jedoch diese Funktion des Dichters in „der größeren Energie gewisser seelischer Vorgänge" bedingt sieht, so ist das zweifellos richtig, geht aber im Grunde genommen nicht über die Aristotelische Feststellung hinaus, daß die Dichtkunst den in einem gesteigerten Geistesleben befindlichen Menschen gehöre (Kap. 17).

Einen bedeutungsvollen Schritt weiter, hauptsächlich auf Diltheys Vorarbeiten fußend, macht Otto Behaghel, der rühmlich bekannte Germanist, in seiner Rektoratsrede: „Bewußtes und Unbewußtes im dichterischen Schaffen" (Leipzig 1907). An der Hand zahlreicher Selbstzeugnisse von Dichtern kommt er zu folgenden wichtigen Sätzen: „Die Verfassung der Seele, aus der sich die Dichtung hervordrängt, die Verfassung in der des Dichters Schaffen sich vollzieht, ist ein Zustand der Erregung . . . Und es ist gewiß kein Zufall, daß das Tun des Dichters . . . so gern geneigt ist, mit erotischen Bildern zu spielen" (S. 5). — „Die Macht der Phantasie ist der Urgrund alles künstlerischen Schaffens" (S. 8). — „Die Wurzeln des dichterischen Schaffens ruhn in den rätselvollen Tiefen des Unbewußten" (S. 4). — „Das ist ja das Wesen des dichterischen Werdens: traumhaft, dunklem Antrieb gehorsam, so steigen die Gebilde auf" (S. 21). — „So ist dieser Zustand dem Traume nah verwandt" (S. 16) und zeigt anderseits „nahezu den Charakter der Halluzination" (S. 43, Anmkg. 94). — Den Dichter unterscheidet aber der Anteil des Denkens, der bewußten Arbeit (S. 17), die „beim Dichter dem unbewußten Werden

[1]) Die vielbemerkte Verwandtschaft zwischen der Einbildungskraft des Dichters und den Träumen, Halluzinationen und Wahnideen haben nach Dilthey (Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn, Leipzig 1886) schon die Alten beobachtet, wie unter anderem der berühmt gewordene Satz des Aristoteles beweist: nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit (l. c. S. 7). Die Verwandtschaft der genialen Fähigkeiten mit dem Wahnsinn ist neuerdings von Lombroso kraß hervorgekehrt worden.

in dreifacher Rolle gegenübertritt: ergänzend und helfend, wählend und ordnend, mäßigend und beruhigend" (S. 24).

In diesen mit wenigen Strichen skizzierten Entwicklungsgang der auf wissenschaftlichem Wege gewonnenen Einsicht in den dichterischen Schöpfungsprozeß, reiht sich unser scheinbar isoliert dastehender Versuch insofern ein, als er es zum erstenmal unternimmt, auf Grund unserer vertieften Kenntnis des unbewußten Seelenlebens sowohl den ursprünglichen Inhalt der dichterischen Phantasien, oder wenigstens einer Gruppe derselben, als auch den Mechanismus ihrer Entstehung und künstlerischen Weiterverarbeitung, sowie den Grund ihrer besonders intensiven Gefühlsbetonung, welche aus ihrer Herkunft verständlich wird, aufzuzeigen. Wenn dabei die unbewußten Quellen dieser Phantasiebildungen, sowie anderseits ihre erotische Gefühlsbetonung in den Vordergrund tritt, so entspringt das weniger einer tendenziösen Überschätzung dieser bis nun fast gar nicht gewürdigten Momente als der Natur der Dinge selbst. Der bewußte und „asexuelle" Anteil des Seelenlebens an der Entstehung der künstlerischen Produktionen ist uns durch eine Unmenge detaillierter biographischer, literarhistorischer und ästhetischer Untersuchungen genauer bekannt und intimer vertraut geworden, als er seiner wirklichen Bedeutung nach verdiente. Die Berechtigung, endlich einmal auch dem unbewußt-erotischen Anteil seine volle Würdigung zuteil werden zu lassen, entspringt jedoch nicht bloß dem begreiflichen Bedürfnis nach einer Ergänzung oder einem notwendigen Gegengewicht, sondern der Erkenntnis, daß dieser bisher vernachlässigte Anteil der wesentliche ist und sich zu einem vertieften Verständnis sowie zur psychologischen Fundierung unentbehrlich erweist.

Der Satz, daß das Bewußtlose mit dem Besonnenen vereinigt erst den poetischen Künstler ausmache, ist in verschiedener Form und Einkleidung von fast allen produktiven Dichtern ausgesprochen worden[1]). Und obwohl die überragende Mehrzahl derselben den geheimnisvollen Anteil des Unbewußten als das Entscheidende und Bedeutsamere einschätzen, betonen sie doch zugleich dessen Unfaßbarkeit und Unbegreiflichkeit.

So sagt beispielsweise Heyse in seinen „Jugenderinnerungen" (S. 346): „Nun vollzieht sich freilich der beste Teil aller künstlerischen Erfindung in einer geheimnisvollen, unbewußten Erregung, die mit dem eigentlichen Traumzustand nahe verwandt ist. Meistenteils tragen die nachtwandlerischen Eingebungen der Phantasie auch darin den Charakter der Traumwelt, daß sie eines klaren Zusammenhanges entbehren und erst vom Verstande und künstlerischer Besonnenheit geordnet und von willkürlichen Elementen gereinigt werden müssen, wenn sie sich im Licht des Tages legitimieren sollen."

---

[1]) Zahlreiche Beispiele bei Behaghel; vgl. auch Otto Hinrichsen: Zur Psychologie und Psychopathologie des Dichters. Wiesbaden 1911 (Grenzfragen des Seelenlebens Nr. 80).

Ähnlich heist es bei L. Klages in seiner Abhandlung: „Aus einer Seelenlehre des Künstlers“: „Ein Ton, ein Strahl in sein Bewußtsein fallend genügen, um unter der Schwelle ein vieldeutiges Spiel dunkler Gefühlsverknüpfungen in ihm auszulösen, in welchem er taub und blind wird für die kunsttötenden Beimischungen der umgebenden Wirklichkeit. Diese bereits im Augenblick der Empfängnis vollzogene unbewußte Auswahl ist das wesentliche. Im einzelnen wird sie hernach beim eigentlichen Schaffen durch die sondernde Tätigkeit des Verstandes vervollständigt.“ (Blätter f. d. Kunst. Auslese-Band 1892—1898; Heft V, Folge 2, Berlin, G. Bondi, 1899).

So noch der als Dichter wie als Analytiker seines Schaffens gleich hochstehende Schweizer Spitteler in einem fesselnden Vortrag: „Wie dichtet man aus der ‚blauen Luft‘?“, wo er das dichterische Produktionsvermögen in drei gesonderte Personifikationen zerlegt: den Dichter, der sich passiv den unbewußten Mächten überläßt, den Künstler, der den auf diese Weise zutage geförderten regellosen und unzusammenhängenden Phantasie- und Bilderreichtum sichtet, ordnet und verbindet und endlich den Schriftsteller, der ihm gewissermaßen die letzte konventionelle Hülle umwirft. Von diesen als hochbedeutsam angeschlagenen „unbewußten (oder wenigstens passiven) Zuständen und Ereignissen der Seele“, denen „bei freien Stoffen der Hauptanteil der Ausführung“ zufällt, sagt Spitteler, daß sie „sich kaum beschreiben, und ganz unmöglich erklären lassen. Man müßte denn zuvor die menschliche Seele und das Leben und die ganze Welt erklären“. Treffend und fast wie auf den Traum geprägt klingt es, wenn der Dichter sagt: „Der Zustand des Bildersegens, den der Künstler vom Dichter übernommen, ist der: Eine Überfülle von lauter Einzelbildern, gleichsam Momentaufnahmen, zwar unter sich verwandt, aber ohne Übergänge und ohne logischen Zusammenhang. Denn die Phantasie schenkt keine Beziehungen. Es gilt also mit Hilfe der poetischen Logik einen vernünftigen, stetigen Fortschritt der Handlung herzustellen, in gerader Richtung nach dem Ziel“. — Und an den Satz, daß der unbewußt inspirierte Dichter Widersprüche nicht kenne, die der ausgleichende Künstler berücksichtigen müsse, knüpft Spitteler direkt den Vergleich mit dem Traume, an dessen Ungereimtheiten man während desselben keine Kritik übe, da er erst bei der Erzählung seine Widersprüche offenbare. Es kann hier nicht nachdrücklich genug betont werden, daß wir — im Sinne der Ausführungen Spittelers — bei unserer Untersuchung fast ausschließlich die Vorgänge in dieser tiefsten, an Widersprüchen, Anstößigkeiten und scheinbaren Ungereimtheiten so reichen seelischen Schicht im Unbewußten des „Dichters“ betrachten werden und auf den „Künstler“ oder gar den „Schriftsteller“ nur hie und da einen Seitenblick werfen können. Wir sind uns dabei voll bewußt, daß zu dieser Arbeit des „Künstlers“ die ganze Fähigkeit und Technik der Formgebung gehört, die insoferne mit dem von uns gleichfalls beiseite gelassenen Problem

des ästhetischen Eindrucks zusammenhängt, als sie die dichterischen Phantasien so zu gestalten hat, daß sie der Hörer lustvoll zu akzeptieren vermag. Wir unterschätzen die Bedeutung der Formgebung gewiß nicht, wenn wir in ihr dasjenige Moment erblicken, welches erst das Kunstwerk zu einem solchen macht; denn der Phantasieproduktionen sind wir alle — und darauf beruht ja die Möglichkeit aller Kunstwirkung — in ähnlicher Weise wie der Dichter fähig, was sich nicht nur im Traumleben und im unbewußten Seelenleben des Neurotikers, sondern noch deutlicher in den sogenannten Tagträumen offenbart, die jedoch durch ihre unverhüllt egoistischen und erotischen Tendenzen auf das sie produzierende Individuum beschränkt bleiben. Das erste Verständnis für die Umwertung dieser asozialen Gebilde, wie wir sie in der in sich abgeschlossenen Neurose, im persönlichen Traum und im egoistischen Tagtraum kennen und verstehen gelernt haben, zu der sozial hochgewerteten und genußreichen Kunstproduktion hat Freud in leider vereinzelt gebliebenen Untersuchungen angebahnt [1]). Für die Gestaltung des sozial wirkenden Kunstwerks aus dem eigensüchtigen Tagtraum hat Freud einige Bedingungen erkannt und, wie ich sagen möchte, als unbewußtes technisches Können des Dichters beschrieben, das nicht wesentlich von seinen ästhetischen, intellektuellen und kritischen Fähigkeiten abhängt. Der Dichter muß von den Tagtraumphantasien das persönliche Moment abstreifen; er muß im stande sein, sie zum Zwecke ihrer Aufnahme durch den Hörer entsprechend vom Unbewußten zu distanzieren, ohne sie jedoch davon völlig abzulösen, was ihre Wirkung beeinträchtigen müßte; und endlich muß die Form sowohl den Intellekt des Hörers fesseln, als auch sein Lustgefühl erwecken und es anscheinend völlig rechtfertigen, wenn es auch zum weitaus größten Teil aus den unbewußten Quellen der Befriedigung verdrängter Phantasien stammt, die auch beim Dichter, ohne daß er darum weiß, die eigentliche Triebkraft seines Schaffensdranges ausmachen. Von all diesen komplizierten und durch den bedeutsamen Anteil der rein intellektuellen Kräfte noch verwickelteren Vorgängen der dichterischen Produktion können wir in diesem Zusammenhang nur das letzterwähnte Moment, eine der vielen zur Gestaltung und damit zum Ausleben drängenden unbewußten Phantasien auf der ersten Etappe ihrer Umwandlung in poetisch befriedigende Produktionen verfolgen. Die Vorstufe des Tagträumens als Quelle der dichterischen, insbesondere erzählenden Produktion, wie sie mit scharfsichtiger Intuition bereits Schopenhauer [2]) erwähnt und wie sie Freud vom kindlichen Spiel ausgehend als das wesentliche Rohmaterial der

[1]) Freud: 1. Der Dichter und das Phantasieren (Kl. Schr. II, 1909, S. 197 ff.). — 2. Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens (Jahrb. f. Psa. III, 1911, S. 6, Punkt 6). — 3. Über Psychoanalyse (2. Aufl., 1912, S. 55 u. fg.). — 4. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten (2. Aufl., 1912).

[2]) „Denn wie man ein wirkliches Objekt auf zweierlei entgegengesetzte Weise betrachten kann: rein objektiv, genial, die Idee desselben erfassend; oder gemein,

erzählenden Dichtung erkannte, hat vielleicht niemand so ausführlich und treffend geschildert [1], wie der fruchtbare und populäre englische Romancier Anthony Trollope in seiner „Autobiography" (vol. I, p. 56):

„Hier gedenke ich nun einer anderen Gewohnheit, mit mir von ganz frühen Jahren erwachsen, welche ich selbst oft mit Mißvergnügen betrachtete, gedachte ich der darauf verschwendeten Stunden, welche jedoch, wie ich vermute, dahin wirkte, mich zu dem zu machen, was ich bin. Als ein Knabe, ja schon als Kind war ich viel auf mich selbst angewiesen. Ich habe schon, als ich von meiner Schulzeit sprach, erwähnt, wie es kam, daß andere Knaben nicht mit mir spielen wollten. So war ich allein und hatte meine Spiele mir selbst zu schaffen. Irgend ein Spiel war mir notwendig, damals wie immer. Studieren war nicht meine Neigung und ganz müßig zu sein konnte mir nicht gefallen. So kam es, daß ich immer umherging mit einem Luftschloß, das sich in meinem Innern fest aufbaute. Weder war diese Bauarbeit krampfhaft festgehalten, noch beständigem Wechsel unterworfen von Tag zu Tag. Wochenlang, monatelang, wenn ich mich recht erinnere, von Jahr zu Jahr, pflegte ich dasselbe Märchen auszuspinnen, indem ich mich an gewisse Gesetze, gewisse Verhältnisse, Eigentümlichkeiten und Einheiten band. Niemals ward etwas Unmögliches eingeführt, noch irgend etwas, das den äußeren Umständen nach ganz unwahrscheinlich schien. Natürlich war ich mein eigener Held. Das versteht sich von selbst beim Bauen von Luftschlössern. Aber ich wurde nie ein König, ein Herzog, noch weniger konnte ich ein Antinous oder sechs Fuß hoch sein, da meine Größe und persönliche Erscheinung feststanden. Ich war niemals ein Gelehrter, nicht einmal ein Philosoph. Aber ich war ein gewandter Bursche und schöne junge Frauen pflegten verliebt in mich zu sein. Ich strebte, gütigen Herzens, freigebig zu sein, vornehmer Gesinnung, geringe Dinge verachtend. Alles zusammen war ich ein viel besserer Geselle, als ich je erreicht habe. Dies war sechs oder sieben Jahre lang die Beschäftigung meines Lebens, ehe ich in den Postdienst trat und wurde durchaus nicht aufgegeben, als ich meinen Beruf begann.

---

bloß in seinen dem Satz vom Grunde gemäßen Relationen zu andern Objekten und zum eigenen Willen; so kann man auch eben so ein Phantasma auf beide Weisen anschauen: in der ersten Art betrachtet, ist es ein Mittel zur Erkenntnis der Idee, deren Mitteilung das Kunstwerk ist: im zweiten Fall wird das Phantasma verwendet, Luftschlösser zu bauen, die der Selbstsucht und der eigenen Laune zusagen, momentan täuschen und ergötzen; wobei von den so verknüpften Phantasmen eigentlich immer nur ihre Relationen erkannt werden. Der dieses Spiel Treibende ist ein Phantast: er wird leicht die Bilder, mit denen er sich einsam ergötzt, in die Wirklichkeit mischen und dadurch für diese untauglich werden: er wird die Gaukeleien seiner Phantasie vielleicht niederschreiben, wo sie die gewöhnlichen Romane aller Gattungen geben, die seinesgleichen und das große Publikum unterhalten, indem die Leser sich an die Stelle des Helden träumen und dann die Darstellung sehr „gemütlich finden" (Die Welt als Wille und Vorstellung, Reclam, Bd. I, S. 254).

[1]) Über ihre kindlichen day-dreamings hat u. a. auch George Sand (Histoire de ma vie III. ch. 8) ausführlich berichtet.

Schwerlich, denke ich, kann es eine gefährlichere innere Gewohnheit geben; aber ich habe oft gezweifelt, ob, wäre es meine Gewohnheit nicht gewesen, ich je eine Novelle geschrieben hätte. Ich lernte auf diese Weise, ein Interesse für eine erdichtete Geschichte aufrecht zu erhalten, über einem von meiner Einbildungskraft geschaffenen Werke zu brüten und in einer Welt zu leben, ganz und gar außerhalb der Welt meines eigenen materiellen Lebens. In späteren Jahren habe ich dasselbe getan mit dem Unterschied, daß ich den Helden meiner früheren Träume abdankte und im stande war, meine eigene Identität aus dem Spiele zu lassen."

So eindringlich und vielfach unserer Untersuchung die Wege nach dem Traumland, den Phantasiebildungen und dem erotischen Erleben als Vorbild und Quellen des dichterischen Schaffens auch gewiesen wurden, so sind doch die Pfade, die wir einschlagen, insofern noch unbeschritten, als trotz so manches wertvollen Fingerzeiges alter und neuer Dichter und Denker die Mittel dazu bisher gemangelt hatten. Zwar wurde der Einfluß der Sexualität auf die Phantasietätigkeit, den auch Behaghel (S. 5 unten) streift, nach Löwenfeld[1]) von einer Reihe bedeutender Forscher hervorgehoben,[2]) doch hat erst die psychoanalytische Forschung mit ihrer vollen Würdigung aller — insbesondere der unbewußten — Quellen, Äußerungen und Folgen der in ihrem ganzen Umfange betrachteten Sexualtriebe ein tieferes Verständnis dieser Beziehung angebahnt. So ahnt uns bereits heute ein äußerst intimer und bedeutungsvoller Zusammenhang zwischen den am Aufbau der dichterischen Phantasieprodukte zunächst beteiligten unbewußten Phantasien und denjenigen Gestaltungen der Einbildungskraft, die in einer früheren Lebensperiode dem sexuell und intellektuell frühreifen Individuum zunächst zur autoerotischen Befriedigung, dann zur Einbeziehung geliebter Personen der Umgebung in dieselbe und schließlich zum Übergang ins normale Liebesleben verhelfen. Mit der Überwindung der Autoerotik und der heterosexuellen Einstellung werden diese Phantasien ins Unbewußte verdrängt, von wo aus sie dann unter geeigneten Bedingungen ihre Wirkung als Traumerreger, als Symptombildner sowie als schöpferisches Element des künstlerischen Gestaltens entfalten können. Und wir müssen es im Sinne unseres Themas als hochbedeutsam einschätzen, daß diese ersten und nachhaltigsten erotischen Phantasiebildungen des frühen Kindes- und des späteren Pubertätsalters hauptsächlich die vom Kind am meisten geliebten, aber von der Kultur als Sexualobjekte verbotenen Eltern und Geschwister zum Ziele ihrer Befriedigung nehmen.

Ähnlich verhält es sich mit der Beziehung der poetischen Produktion zu unseren nächtlichen Traumschöpfungen und den sonderbaren Halluzinationserscheinungen mancher Geisteskranker. Daß

[1]) Über die sexuelle Konstitution. Wiesbaden 1911, S. 186 ff.

[2]) Man vergleiche auch in J. J. Davids feinem Essay: Vom Schaffen (Jena 1906) die Bemerkung: „Über den ursprünglichen Zusammenhang der produktiven Kraft mit dem Sexualleben wird man wohl nicht mehr streiten können."

alle diese Produktionen irgendwie verwandt und irgendwo eine gemeinsame Wurzel haben, ist seit den ältesten Zeiten von den Künstlern selbst, den Philosophen und nicht zum wenigsten von den Laien immer wieder ausgesprochen worden, aber eigentlich bisher immer nur — wie selbst noch in Nietzsches „Geburt der Tragödie" — ein schönes und gewiß zutreffendes Gleichnis geblieben. [1]) Auf Grund unserer besseren psychoanalytischen Einsicht in die psychischen Mechanismen sowie den Sinn und Gehalt der Traum-, Symptom- und Wahnbildung, ist es uns möglich geworden, mit dieser Parallelisierung wirklich Ernst zu machen und uns der Hoffnung hinzugeben, daß wir auf Grund unserer vertieften Kenntnis der verwandten Phänomene auch in das Geheimnis der unbewußten künstlerischen Produktion werden einzudringen vermögen. Allerdings wird dabei der viel mißbrauchte, lediglich auf gewisse formale Ähnlichkeiten gestützte Vergleich des Kunstwerkes mit dem Traum seiner poetischen Hülle entkleidet. Der Traum ist mit dem Kunstwerk, insbesondere dem dramatischen, nicht bloß äußerlich verwandt, sondern diese Beziehung entstammt selbst wieder einer tiefen psychologischen Wesenseinheit beider Produktionen, deren psychische Triebkraft sowie das wesentliche Material und nicht zuletzt auch die Mechanismen ihrer Entstehung und Gestaltung dem Unbewußten angehören. Aus unbewußtem Inhalt, Tendenz und Ursache der Traum- und Neurosenbildung können wir aber mit Sicherheit erkennen, daß auch der Künstler sich in seinem Werke eine zum Teil verhüllte Erfüllung seiner geheimsten Wünsche schafft

---

[1]) Einen Schritt über das bloße Gleichnis hinaus hat Artur Bonus („Traum und Kunst", Kunstwart 1907. S. 177 u. fg.) versucht, der in seinen lesenswerten Ausführungen bis hart an die Grenze kommt, wo die Psychoanalyse einsetzen muß. Er bezeichnet den „Traum als das denkbar geeignetste Mittel, über das eigentliche Wesen des künstlerischen Schaffens zu verständigen". „Künstler und Genießender sind im Traume eins." Er bringt Traumbeispiele, würdigt die Bedeutung des Symbols sowie der ganzen Traumarbeit für die Technik der Kunst.

Man vergleiche auch die schönen Ausführungen Schopenhauers „über die Dichtkunst" (Neue Paralipomena, Reclam. S. 391 ff.): „Daher sage ich, die Größe des Dante besteht darin, daß, während andere Dichter die Wahrheit der wirklichen Welt haben; so hat er die Wahrheit des Traumes: er läßt uns unerhörte Dinge gerade so sehen, wie wir dergleichen im Traume sehen und sie täuschen uns ebenso. Es ist, als ob er jeden Gesang die Nacht über geträumt und am Morgen aufgeschrieben hätte. So sehr hat alles die Wahrheit des Traums. . . . Überhaupt, um sich von dem Wirken des Genies im echten Dichter, von der Unabhängigkeit dieses Wirkens von aller Reflexion, einen Begriff zu machen, betrachte man sein eigenes poetisches Wirken im Traum: wie richtig und anschaulich steht jedes da! durch wie feine und charakteristische Züge spricht es sich aus: die Personen, unsere eigenen Geschöpfe, reden zu uns wie völlig fremde, nicht nach unserem Sinne, sondern nach ihrem: werfen Fragen an uns auf, die uns in Verlegenheit setzen, Argumente, die uns schlagen, erraten, was wir gern verhehlen möchten u. s. w. Wir veranstalten im Traume Begebenheiten, über die wir, als unerwartete, selbst erschrecken: wie weit übersteigen solche Schilderungen alles was wir mit Absicht aus Reflexion vermöchten . . . Daher man sagen kann: ein großer Dichter, z. B. Shakespeare ist ein Mensch, der wachend tun kann, was wir alle im Traum."

und daß er dazu, ähnlich wie der Träumer und der Neurotiker, von seinen längst verdrängten, aber im Unbewußten mächtig fortwirkenden infantilen Triebregungen und erotischen Einstellungen unwiderstehlich genötigt wird.[1]) Müssen wir so die unbewußten sexuellen Gefühle in gleicher Weise als Triebkraft der normalen (Traum), neurotischen und künstlerischen Seelenleistung anerkennen, so wäre es aber weit gefehlt, unsere unerwarteten und darum befremdlichen Ergebnisse dem Material zuzuschreiben, das den folgenden Untersuchungen zu Grunde liegt. So lange nicht ähnliche Bearbeitungen anderer Materialgruppen vorliegen, muß man es als Versicherung hinnehmen, daß die Gültigkeit unserer Ergebnisse nicht auf den vorliegenden Stoff beschränkt ist. Seine Auswahl und enge Umgrenzung war hauptsächlich durch den Umstand gegeben, daß uns das Inzestthema von anderen Seiten des psychologischen Studiums in seiner Bedeutung und seinem Wesen nach bereits so weit verständlich und vertraut geworden ist, daß wir mit einem hohen Grad von Sicherheit nicht nur darauf fußend, tief in das Gefüge des künstlerischen Seelenlebens eindringen, sondern auch rückwirkend die bereits gewonnene Erkenntnis zu festigen und so vereinheitlichen zu können hoffen dürfen.

Es stützt sich diese Erwartung darauf, daß die psychoanalytischen Forschungen Freuds und seiner Schule immer eindeutiger zu der Erkenntnis hingedrängt haben, daß die Inzestphantasie nicht nur den „Kernkomplex der Neurose“ und wie die Untersuchungen der Züricher Schule[2]) zu versprechen scheinen, auch mancher Psychosen (Paraphrenie Freuds = Dementia praecox Kraepelins) darstelle, sondern auch im unbewußten Seelenleben des Normalen dominiert und seine soziale und erotische Einstellung im Leben entscheidend bestimmt. Unsere Untersuchung wird uns zu der Erkenntnis führen, daß die Inzestphantasie auch im Seelenleben des Dichters von überragender Bedeutung ist. Es hat darum seine tiefe Berechtigung, daß wir gerade an diesem Thema die „Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens“ entwickeln dürfen und gerade daran paradigmatisch den Prozeß der poetischen Produktion in seiner charakteristischen Ähnlichkeit und Unterscheidung von der normalen Traumarbeit, der neurotischen Symptombildung und der paraphrenen Gemütsstörung aufzuzeigen bemüht sind. Ein rein äußerer Ausdruck für die Bedeutung des Inzestkomplexes im Seelenleben der Dichter ist die durch die Fülle unseres Materials reichlich belegte Tatsache, daß fast alle

[1]) Vgl. Rank: Der Künstler. Ansätze zu einer Sexualpsychologie. Wien 1907.

[2]) Vgl. u. a. Maeder: Psychologische Untersuchungen an Dementia praecox Kranken. Jahrb. I, 185 fg. Spielrein: Über den psychologischen Inhalt eines Falles von Schizophrenie (Jahrb. III) und die Mitteilungen von Dr. Itten und Dr. Nelken im Zentralblatt f. Psa. I. S. 610. Zur psychologischen Auffassung vgl. man die grundlegenden Arbeiten von Jung: Über die Psychologie der Dementia praecox (Halle 1907) und E. Bleuler: Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien (Aschaffenburgs Handb. d. Psychiatrie, Spez. Teil. 4. Abt. 1. Hälfte; Deuticke 1911).

bedeutenden Dichter der Weltliteratur das Thema mit einer bei den Neurotikern vergebens gesuchten Offenheit behandelt haben, die nur durch eine Reihe typischer und leicht zu durchschauender Verhüllungen sowie durch die Wendung vom Infantil-lustvollen ins Tragisch-schuldvolle der neurotischen Verdrängung angenähert und so vor der Anstößigkeit bewahrt erscheint. Wie wir aber in der Neurose die am weitesten gehenden Entstellungen der ursprünglich infantilen psychischen Konstellation erkannt haben, so mußten wir neben den offenkundigen, mit Ekel und Abscheu erlebten Inzestträumen normaler Erwachsener eine weitaus größere Anzahl streng verhüllter Inzestträume (die sogenannten „verkappten“ und „heuchlerischen“) berücksichtigen und werden durch eingehende Betrachtungen auch genötigt, neben der großen Zahl offenkundiger und teilweise verhüllter dichterisch eingekleideter Inzestphantasien eine noch größere Anzahl gänzlich entstellter anzuerkennen. Wollten wir auch diese berücksichtigen, so müßten wir den Umfang der Arbeit noch um ein Vielfaches vergrößern und würden wahrscheinlich dazu gelangen, den größten Teil unserer klassischen und schönen Literatur sowie die allermeisten Märchen-, Sagen- und Mythenüberlieferungen [1]) in unser Thema einzubeziehen. Doch kann das nicht Aufgabe einer prinzipiellen Untersuchung, sondern nur spezieller monographischer Studien sein, die mit Vorteil auf einem so breiten Fundament vergleichenden Materials, wie wir es dieser Untersuchung zu Grunde gelegt haben, fußen werden.

Der allgemeinen, zunächst auf die Festlegung der wichtigsten Umrißlinien gerichteten Tendenz des Buches entsprechend wurde die Untersuchung auf die noch mit Sicherheit zu agnoszierenden Gestaltungen des Inzestmotivs in seinen verschiedenen Einkleidungen und Abwandlungsformen eingeschränkt. Dabei ergab sich die überraschende Tatsache der Ubiquität des Inzestmotivs bei den bedeutendsten Dichtern der Weltliteratur und der durchgängigen Übereinstimmung gewisser als typisch anzusehender Formationen innerhalb dieses Motivs. Weiterhin verzeichnen wir das prinzipiell wichtige Ergebnis, daß diese typisch wiederkehrenden Gestaltungen der dichterischen Phantasietätigkeit keineswegs, wie man bisher annahm, vornehmlich auf bewußte Entlehnung oder Nachahmung, auch nicht auf literarische Einflüsse zurückgehen müssen. Sie scheinen vielmehr ihre überwiegende Begründung in einer sozusagen gleichmäßigen seelischen Verfassung der Dichter zu haben, aus der sich — oft nur unterstützt von äußeren Einflüssen — mit Notwendigkeit eine gewisse Gleichförmigkeit ihrer Produktionen ergibt. Man hat dem Vorhandensein solcher nicht auf literarische Einflüsse reduzierbarer, regelmäßig

[1]) Ich verweise hier auf die zahlreichen mythologischen Arbeiten der psychoanalytischen Schule, deren Literatur im ersten Heft (März 1912) der „Imago“ Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften, Hg. von Prof. S. Freud (Verlag Hugo Heller & Co. Wien) verzeichnet und in den folgenden fortlaufend referiert ist.

wiederkehrender Motive durch Einführung des unbestimmten Begriffes „dichterisches Gemeingut“ Genüge zu leisten geglaubt, ohne auch nur den Versuch zu unternehmen, die gemeinsame Quelle dieser verwandten dichterischen Leistungen im Seelenleben der Künstler selbst zu erschließen. Als ein solcher Versuch ist die vorliegende Arbeit anzusehen, die sich zu zeigen bemüht, daß gewisse typische dichterische Produktionen aus gemeinsamen, bei allen Dichtern in besonders intensiver Betonung hervortretenden seelischen Komplexen entspringen, die, wie schon die mächtigen Wirkungen der Dichtkunst zeigen, auch den Unproduktiven andeutungsweise zu eigen sind, da sie der prinzipiell gleichen Entwicklung aller Menschen angehören.

So führt unsere Untersuchung von der Vertiefung in das Wesen der Dichtkunst und ihrer Wirkung zur Erforschung der Psyche des Künstlers und von da zu einer erweiterten Einsicht in das menschliche Seelenleben überhaupt und in seine Entwicklungsgesetze. Aber, wie man vielleicht einwenden wird, auf Schleichwegen. Man wird zunächst die Berechtigung bestreiten, vom Stoff der Dichtung auf das Seelenleben des Dichters zurückzuschließen; man wird die beliebte Anschauung ins Treffen führen, gewisse Motive und Themata seien als wirksame dramatische Requisite, als theatralisch erprobte Stoffe, von den Dramatikern aller Zeiten mit Vorliebe aufgegriffen und bearbeitet worden, ohne zu bedenken, daß mit dem Hinweis auf diese allgemein gültige und durchgreifende Wirksamkeit das Problem nur von der Individual- in die Massenpsychologie verschoben und damit noch ein wenig unzugänglicher geworden ist. Derartige Einwendungen durch Polemik erledigen zu wollen, wäre ebenso abgeschmackt als unwirksam. Die folgenden Ausführungen werden bemüht sein, nicht nur die Fruchtbarkeit unserer Gesichtspunkte für ein vertieftes Verständnis der dichterischen Schöpfung an Beispielen darzulegen, sondern auch ihre Berechtigung in jedem einzelnen Falle nachzuweisen, soweit nicht die psychologischen Voraussetzungen unserer Arbeit, deren Annahme die unerläßliche Vorbedingung zu ihrer richtigen Würdigung ist, solche Nachweise überflüssig erscheinen lassen. So wird auch die Frage, ob es zulässig sei, aus dem Inhalt der Dichtung das Vorhandensein gewisser im Seelenleben des Dichters wirksamer Gefühlsregungen und Phantasiebilder zu erschließen, auf dem Boden der Freudschen Determinationspsychologie gar nicht gestellt werden können. Die gesicherten Ergebnisse der Traum- und Neurosenforschung berechtigen, ja nötigen uns dazu, jede „Zufälligkeit“ und „Äußerlichkeit“ im Seelenleben — so gut wie sonst in der Natur — auszuschließen und jedes seelische Geschehen als gesetzmäßige, streng in unbewußten Vorgängen begründete Folge der gesamten psychischen Konstellation anzusehen. Unter diesem Gesichtspunkt ergibt sich mit Notwendigkeit die Auffassung der dichterischen Produktionen als symptomatischer Ausdrücke entsprechender seelischer Regungen und der Schluß von jenen auf diese als unausweichliche Forderung des psychologischen

Verständnisses dieser künstlerischen Leistungen. Der naive Einwand, daß der Dichter eben nur solche Stoffe brauchen könne und darum wählen müsse, die ihm Gelegenheit zu Gefühlskämpfen und tragischen Verwicklungen bieten, fällt in sich selbst zusammen durch die psychologisch gerechtfertigte und gebotene Gegenfrage, wozu er denn tragische Wirkungen, denen doch der Mensch vorzugsweise zu entgehen sucht, mit dem ihm eigenen unwiderstehlichen Drang überhaupt aufzusuchen und darzustellen brauchte, wenn nicht die eigene tragische Verwicklung und Schuld in seinem Seelenleben nach Lösung und Befreiung ringen würde. Daß der Dichter im Grunde nur sich selbst zur inneren Befreiung und Lust schaffe, ist von vielen der größten Künstler offen ausgesprochen worden. So schreibt *Schiller* an Goethe (17. August 1797), daß „es einmal ein festgesetzter Punkt ist, daß man nur für sich selber philosophiert und dichtet". Auch *Goethe* hat Ähnliches wiederholt eingestanden: „Und so begann diejenige Richtung, von der ich mein ganzes Leben über nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, *was mich erfreute oder quälte* oder sonst beschäftigte in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschließen[1]), um sowohl meine Begriffe von den äußeren Dingen zu berichtigen als *mich im Innern deshalb zu beruhigen*. Die Gabe hierzu war wohl niemand nötiger als mir, den seine Natur immerfort aus einem Extrem in das andere warf. Alles, was daher von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Konfession." Und an Schiller schreibt er (3. März 1799) mit ähnlichen Worten wie dieser an ihn: „Man befriedigt bey dichterischen Arbeiten sich selbst am meisten und hat noch dadurch den besten Zusammenhang mit andern." — Daß literarische Reminiszenzen oder eine Spekulation auf die Wirksamkeit gewisser effektvoller Motive noch keinen echten Dichter machen, wird man ohne weiteres zugeben; aber auch die Überzeugung von einer „höheren Eingebung" oder der geheimnisvollen Einwirkung eines rätselhaften „Genius" scheint uns, trotz der zweifellos richtig empfundenen Tatsache, keine befriedigende Erklärung für das Wesen der künstlerischen Schöpferkraft zu bieten. Es lassen sich natürlich auch im Rahmen unserer Auffassung nicht in jedem einzelnen Falle die persönlichen Beziehungen des Dichters zu den Produkten seiner Phantasie mit mathematischer Gewißheit feststellen. Aber innerhalb der Tragweite psychologischer Beweisführung lassen sich diese Beziehungen begreiflich und annehmbar machen.

Ein zweiter, scheinbar berechtigterer Einwand wird sich erheben gegen unsere Auffassung von den tiefsten Quellen des dichterischen

---

[1]) Ähnlich nennt auch *Ibsen* „Dichten Gerichtstag halten über sein eigenes Ich". — Vgl. L. *Klages*. (Aus einer Seelenlehre des Künstlers etc): „. . . denn der letze Antrieb des künstlerischen Schaffens ist ein rein persönlicher . . . Lust oder Unlust besitzen oder meiden wollen: im Künstler ist diese Stimmung außerordentlich heftig und doch zugleich von jeder Beziehung zu eigentlichen Nützlichkeitsrücksichten völlig losgetrennt."

Schaffensdranges, die sich aufdrängt, wenn man den psychologisch gerechtfertigten Rückschluß von der Dichtung auf das Seelenleben ihres Schöpfers macht. Man wird geltend machen, es sei nicht schwer, die letzten Wurzeln der künstlerischen Schöpferkraft im Erotischen, ja die Bedingung für die Entfaltung dichterischer Fähigkeiten in ganz bestimmten quantitativen Überschreitungen der psychosexuellen Entwicklung zu finden, wenn man ausschließlich Werke in Betracht ziehe, die ein so durchaus sexual-pathologisches Thema wie die erotische Neigung von Blutsverwandten zueinander behandeln. Da muß nun hervorgehoben werden, daß unsere Untersuchung gerade die dichterische Äußerung der Inzestgefühle völlig ihres pathologischen Charakters zu entkleiden und als Versinnlichung allgemein-menschlicher, sonst unbewußter Seelenregungen verständlich zu machen sucht. Im Anschluß daran ist wohl der Hinweis gestattet, daß man in der gesamten Weltliteratur vergebens nach einem echten Dichter suchen würde, in dessen Werken das Thema der leidenschaftlichen Liebe und ihrer Kehrseiten mit allen ihren Beziehungen und Varianten, nicht dominierte. Und so war es gerade die Häufigkeit, mit der Inzestverhältnisse zum Gegenstand dramatischer Dichtungen gewählt wurden, was die Auffassung von den erotischen Triebkräften des künstlerischen Schaffensdranges mit begründete. Späteren Untersuchungen muß es vorbehalten bleiben durch Analyse anderer ebenfalls typischer Motive der dramatischen Literatur dieser Auffassung eine breitere Grundlage zu geben.

Der ernsteste Vorwurf endlich, der sich scheinbar gegen unser Unternehmen wird erheben lassen, betrifft den „Mißbrauch“ der Dichter und ihrer Schöpfungen zu derartigen Untersuchungen. Man könnte fragen, wozu auch noch das Seelenleben der Dichter bis in seine geheimsten Winkel durchleuchtet werden soll, nachdem schon die biographische Forschungsarbeit den äußeren Lebensgang dieser wehrlosen Objekte bis in die intimsten Details durchwühlt hat? Aber selbst wenn man den eventuellen theoretischen Wert solcher Seelenanalysen zugeben wollte, wird man doch geltend machen, daß durch eine solche Aufdeckung der letzten Wurzeln poetischer Produktion der ästhetische Genuß der Werke beeinträchtigt, ja geradezu ausgeschlossen werde.

Dem ersten Vorwurf gegenüber ist es wohl gestattet auf die vertiefte Einsicht in das Wesen des Kunstwerks und der künstlerischen Produktion hinzuweisen, welche sich bei einer derartigen Betrachtungsweise erschließt und welche allein schon geeignet erscheint, diese wissenschaftlich vollauf zu rechtfertigen. Aber in diesen Aufschlüssen über bisher ganz rätselhafte Vorgänge des dichterischen Schaffens liegt noch nicht der ganze Ertrag unserer Bemühungen. In letzter Linie dienen sie vielmehr in dem angedeuteten Sinne der Ergründung des allgemein menschlichen Seelenlebens, das in viel höherem Maße als die gesamte übrige Natur der so lange entbehrten Erforschung würdig und be-

dürftig ist. Die Erforschung des normalen Seelenlebens und seiner Gesetze ist aber begreiflicherweise nur an abnormen seelischen Instrumenten, an minderwertigen so gut wie an höherwertigen, möglich, da uns beim Normalen sowohl der Zugang, besonders aber jede Veranlassung fehlt, um in die Tiefen seelischen Geschehens einzudringen. Veranlassung bietet uns der seelisch erkrankte Psychoneurotiker, der infolge seines sozusagen unentwickelten Seelenlebens an den kulturellen Anforderungen scheitert und einen Zugang gewährt uns der Künstler, dem ein Gott zu sagen gab, was er leidet, in seinen Schöpfungen. Aus der Kenntnis dieser beiden in gewissem Sinne extremen seelischen Lebensformen und der entsprechend eingestellten Beobachtung auf normales psychisches Geschehen können wir uns ein Bild der normalen seelischen Entwicklung und des Durchschnittsseelenlebens konstruieren. Bei diesem Unternehmen überraschen uns vor allem auffallende Übereinstimmungen in den seelischen Vorgängen und Äußerungen des Psychoneurotikers und des Dichters, die darauf hinweisen, daß es nur geringe graduelle Unterschiede sind, welche die Gestaltung des Seelenlebens in diesem oder jenem Sinne bestimmen. Im weiteren Bemühen, die Grade dieser Abweichung festzustellen, kommen wir zu dem unerwarteten Ergebnis, daß auch das normal genannte Seelenleben alle Ansätze zu pathologischer und überwertiger Gestaltung aufweist und daß es nur bestimmte dynamische Verhältnisse sein können, welche über den Charakter der Psyche entscheiden. So gehen wir auf scheinbaren Ab- und Umwegen eigentlich den einzig möglichen Weg, der zum Verständnis des normalen Seelenlebens und damit erst zur richtigen Einschätzung der davon abweichenden seelischen Vorgänge und Äußerungen führt.

Erscheint so unser Unternehmen durch seine Ergebnisse in mehr als einer Hinsicht gerechtfertigt, so läßt sich auch zeigen, daß man ihm mit Unrecht gewisse Folgen zuschreiben wollte, für die es nicht verantwortlich zu machen ist. Die Einwendung, daß durch solche Elementaranalysen, wie wir sie am Seelenleben und an den Werken der Dichter vornehmen, alle feineren Unterschiede der Struktur, vor allem aber der ästhetische Genuß an der Dichtung verloren gehe, ist vielleicht bis zu einem gewissen Grade berechtigt, aber in einem ganz anderen und viel tieferen Sinne als sie gemeint ist [1]).

Unsere ganze seelische und damit auch kulturelle Entwicklung beruht unverkennbar auf einer fortschreitenden Erweiterung des Bewußtseins, die gleichbedeutend ist mit einer stetig wachsenden Herrschaft über das unbewußte Trieb- und Affektleben. Dieser Prozeß

[1]) Zur Ergänzung der folgenden Ausführungen vgl. man meine Schrift: Der Künstler, Ansätze zu einer Sexualpsychologie. Wien und Leipzig 1907.

Als Stütze der dort vorgetragenen und hier kurz resümierten Auffassung darf wohl die intuitiv geschaute Erkenntnis eines der bedeutendsten Künstler unserer Zeit herangezogen werden. Richard Wagner schreibt in seinem Artikel: Zukunftsmusik: „Dürfen wir die ganze Natur im großen Überblick als einen Entwick-

wird bedingt durch die biologisch festgelegte und infolge kultureller Anforderungen gesteigerte Verdrängung kulturell unverwertbarer Triebe, die sehr bald zur allgemeinen Neurose führen müßte, wenn ihr nicht die parallel damit fortschreitende Veredlung des Trieblebens und Erweiterung des Bewußtseins das Gleichgewicht hielte. Die entscheidende Wirkung dieser fortschreitenden „Sexualverdrängung“ auf die Entwicklungsformen des künstlerischen Schaffens wird sich bei unserer Betrachtungsweise der Dichtungen aufs deutlichste offenbaren. Es wird sich, gleichsam als Röntgenbild des vielgestaltigen, literargeschichtlich ermittelten Entwicklungsganges, ein analoger innerlich bedingter Entwicklungsgang ergeben, der aus dem Prinzip der Sexualverdrängung verständlich, ein allmähliches Hinneigen zu neurotischer Gestaltung des Phantasielebens und auf der anderen Seite, als Ausgleichung, zu erhöhten Leistungen der bewußten Geistestätigkeit verrät. Erweist sich so die künstlerische Betätigung, wie sie ja einer kulturellen Veredlung solcher der Verdrängung verfallener Triebe entspringt, nur als ein vergängliches Symptom im allgemein seelischen Entwicklungsgang, dessen Fortschreiten sie sich durch den Wechsel ihrer Ausdrucksformen anzupassen sucht, so gibt es doch in dieser Entwicklungsreihe einen Punkt, an dem die Wandlungsfähigkeit der künstlerischen Ausdrucksformen ihre Grenze findet. Nicht etwa in der quantitativen Erschöpfung aller Möglichkeiten, die sich ja in jedem Stadium frisch erschlössen, sondern in einer qualitativen Unzulänglichkeit. Die Fähigkeit künstlerischen Gestaltens und Genießens ist nämlich, wie fast einstimmig alle Dichter selbst bekennen, an einen überwiegenden Anteil *unbewußter* Seelentätigkeit und an ein ganz bestimmtes Ausmaß der Mitarbeit des bewußten Denkens gebunden, das nicht ohne Gefahr für die künstlerische Wirkung überschritten werden kann. Die behandelten Probleme müssen, um dichterischer Wirkungen, wie sie die echte Kunst hervorzubringen bestimmt ist, fähig zu sein, in verhüllter Weise zum Ausdruck kommen, wie es ja auch die unbewußt wirkende Gestaltungskraft des Dichters mit sich bringt. Die Wirkung leidet nämlich keineswegs, wie man glauben könnte, darunter, wenn man die Probleme kaum ahnt; sie wird vielmehr durch solches Ahnen erst

---

lungsgang vom Unbewußtsein zum Bewußtsein bezeichnen, und stellt sich namentlich im menschlichen Individuum dieser Prozeß am auffälligsten dar, so ist die Beobachtung desselben im Leben des Künstlers gewiß schon deshalb eine der interessantesten, weil eben in ihm und seinen Schöpfungen die Welt selbst sich darstellt und zum Bewußtsein kommt. Auch im Künstler ist aber der darstellende Trieb seiner Natur nach durchaus unbewußt, instinktiv, und selbst da, wo er der Besonnenheit bedarf, um das Gebilde seiner Intuition mit Hilfe der ihm vertrauten Technik zum objektiven Kunstwerk zu gestalten, wird für die entscheidende Wahl seiner Ausdrucksmittel ihm nicht eigentlich die Reflexion, sondern immer mehr ein instinktiver Trieb, der eben den Charakter seiner besonderen Begabung ausmacht, bestimmen“ (Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. 7, S. 88).

bedingt [1]). In die Sprache unserer Psychologie übersetzt heißt das, die unbewußten Phantasien dürfen vom Dichter nicht so weit bewußt gemacht werden, daß der Zuschauer sich darüber vollkommen klar ist, worin die mächtige Wirkung des Werkes besteht. Dazu aber kann der Dichter die Mitarbeit der unbewußten Fähigkeiten nicht entbehren, die wir so als Grundbedingung alles künstlerischen Schaffens und Genießens verstehen lernen. Ist nun die künstlerische Gestaltungskraft lange Zeit auch im stande, dem Prozeß der Sexualverdrängung in der Richtung zur Neurose ohne Schaden für die künstlerische Wirkung zu folgen, so ist sie anderseits infolge ihrer vorwiegend unbewußten Lebensbedingungen außer stande, sich dem Fortschritt des Bewußtseins auf die Dauer anzupassen. Es erlischt, wie manche vereinzelte Erscheinungen in unserer modernen dramatischen Dichtkunst ahnen lassen, zunächst die Fähigkeit allgemein wirksamen künstlerischen Gestaltens [2]) und weiterhin vermutlich auch die Aufnahms- und Genußfähigkeit der unproduktiven Menschen für die Werke der Kunst. In diesem Sinne fragt Klages: „Wäre vielleicht doch unsere Kunst die traurige Glut einer Abenddämmerung über einem Menschheitstage, welcher untergeht? Ist der Verstand die feindliche Gewalt und fähig, die Glut des Wollens zu löschen? Werden alle Leidenschaften schließlich untergehen in einem Fanatismus des Erkennens und dieser selbst noch in teilnahmsloser Allwissenheit?“ (Vom Schaffenden l. c. Folge 4, H. 1 und 2.) Wen diese Prophezeiung eines so nüchternen Zukunftslebens düster stimmt, der bedenke, daß es sich ja nicht um eine plötzliche Ausschaltung alles künstlerischen Lebens aus dem Kreise unserer heutigen Kultur handelt, sondern um einen sich allmählich vollziehenden Ersatz gewisser künstlerischer Bestrebungen und Interessen durch andere, die Träger einer künftigen Kultur in gleicher Weise erhebende und befriedigende intellektuelle und affektive Betätigung. Wer aber auch solche kulturhistorische Erwägungen nicht tröstlich empfindet, der lasse diesen Hinweis auf ein mögliches Ziel des künstlerischen Entwicklungsganges wenigstens als Rechtfertigung wider den Vorwurf gelten, daß unsere Art der Kunstbetrachtung den ästhetischen Genuß beeinträchtige. Hat man einmal den Fortschritt des Bewußtseins als

---

[1]) Goethe: „Je inkommensurabler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion, desto besser.“

Wagner an Röckel (25. I. 1854): „. . . . meinem Gefühle ist es klar geworden, daß ein zu offenes Aufdecken der Absicht das richtige Verständnis durchaus stört; es gilt im Drama, wie im Kunstwerk überhaupt, nicht durch Darlegung der Absichten, sondern durch Darstellung des Unwillkürlichen zu wirken.“

Zukunftsmusik: „In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen.“

Hebbel (Tagebücher 3. 4. 1838): „Die höchste Wirkung der Kunst tritt nur dann ein, wenn sie nicht fertig wird: ein Geheimnis muß immer übrig bleiben.“

[2]) Auch die in neuerer Zeit so beliebte „Programmusik“ mit ihrem Streben nach Ausfüllung der unbewußt wirkenden musikalischen Ausdrucksformen durch einen bewußt zu erfassenden Inhalt scheint ein Symptom dieses Prozesses zu sein.

seelisches Entwicklungsprinzip erkannt und das unter seinem Einfluß sich von selbst vollziehende allmähliche Verwandeln und Verlöschen gewisser unbewußten Fähigkeiten und Wirkungen, so wird man dem bescheidenen Unternehmen eines einzelnen oder selbst dem gewichtigeren Einfluß einer ganzen Schule nicht die Ehre erweisen können, sie für derartige fundamentale Umwälzungen im Seelenleben der Menschheit verantwortlich zu machen. Und ist auch der Verfall unserer altüberlieferten Kunstformen unter dem Fortschritt des Bewußtseins unvermeidlich, so tröstet uns die Einsicht, daß unsere unzulänglichen Bemühungen, diese beiden Prozesse in ihren Beziehungen zueinander zu verfolgen, weit entfernt den Konflikt auszulösen, selbst schon eine Folgeerscheinung desselben sind.



Erster Abschnitt.

Das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern.



I.

Die individuellen Wurzeln der Inzestphantasie.

„Wäre der kleine Wilde sich selbst überlassen, und .... vereinigte mit der gegeringen Vernunft des Kindes in der Wiege die Gewalt der Leidenschaften des Mannes von dreißig Jahren, so bräch' er seinem Vater den Hals und entehrte seine Mutter."

Diderot (Rameaus Neffe, übers. v. Goethe).

In der „Traumdeutung" (1900) hat Freud zum erstenmal auf den regelmäßigen sexuellen Einschlag im Verhältnis des Kindes zu seinen Eltern hingewiesen: auf die frühzeitig erwachende erotische Neigung des Kindes zum andersgeschlechtlichen Teil der Eltern und auf die daraus entspringende eifersüchtige Abneigung gegen den gleichgeschlechtlichen Elternteil und diese Tatsache zur Deutung der beiden typischen Träume Erwachsener herangezogen, in denen diese später verdrängten und unbewußt gewordenen Regungen der Kinderseele im Traumbild vom Tode des Vaters und der geschlechtlichen Vereinigung mit der Mutter restlose Erfüllung finden.[1]) Aus dem häufigen Vorkommen dieser beiden Träume bei vielen erwachsenen Personen muß man nach den psychologischen Gesetzen der Traumbildung schließen, daß diese inzestuösen Regungen bei den meisten Menschen in der Kindheit aktuell gewesen seien. „Mit einer alle Zweifel ausschließenden Sicherheit bestätigt sich diese Vermutung für die Psychoneurotiker bei den mit ihnen vorgenommenen Analysen" (Traumdeutung, 2. Aufl., 182), die zum Zwecke der Heilung ihrer Beschwerden unternommen werden. Freud sagt darüber in der Traumdeutung (S. 180) weiter: „Nach meinen bereits zahlzeichen Erfahrungen spielen die Eltern im Kinderseelenleben aller späteren Psychoneurotiker die Hauptrolle und Verliebtheit gegen den einen, Haß gegen den anderen Teil des Elternpaares gehören zum eisernen Bestand des in jener Zeit gebildeten und für die Symptomatik der späteren Neurose so bedeutsamen Materials an psychischen

---

[1]) Die inzestuösen Verhältnisse werden in dieser Arbeit, wie es für den Zusammenhang mit dem Künstler einzig erforderlich ist, vorwiegend vom Standpunkt des männlichen Individuums betrachtet. Analoge Verhältnisse gelten, wie vereinzelte Hinweise zeigen sollen, auch für das Weib.

Regungen. Ich glaube aber nicht, daß die Psychoneurotiker sich hierin von anderen normal verbleibenden Menschenkindern scharf sondern, indem sie absolut Neues und ihnen Eigentümliches zu schaffen vermögen. Es ist bei weitem wahrscheinlicher und wird durch gelegentliche Beobachtungen an normalen Kindern unterstützt, daß sie auch mit diesen verliebten und feindseligen Wünschen gegen ihre Eltern uns nur durch die Vergrößerung kenntlich machen, was minder deutlich und weniger intensiv in der Seele der meisten Kinder vorgeht." Diese vor mehr als einem Jahrzehnt geäußerte Vermutung Freuds ist seither durch weitere Forschungen in der glänzendsten Weise bestätigt worden. Namentlich Freud selbst war es vergönnt, in seiner „Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben"[1]) seine aus den Untersuchungen erwachsener Personen gewonnene Kenntnis des infantilen Seelenlebens an einem Kinde selbst auf ihre Richtigkeit prüfen zu können. „In seinem Verhältnis zu Vater und Mutter," sagt Freud, „bestätigt Hans aufs grellste und greifbarste alles, was ich in der „Traumdeutung" und in der „Sexualtheorie" über die Sexualbeziehungen der Kinder zu den Eltern behauptet habe. Er ist wirklich ein kleiner Ödipus, der den Vater „weg", beseitigt haben möchte, um mit der schönen Mutter allein zu sein, bei ihr zu schlafen" (a. a. O. S. 84). Auch die Aufklärung, die Freud seinerzeit in der Traumdeutung für die Entstehung dieser dem reifen Denken unfaßbaren Kinderwünsche, insbesondere des „verbrecherischen" Todeswunsches gegen den gleichgeschlechtlichen Elternteil, gegeben hat, bestätigt die Lösung der Phobie des kleinen Hans vollauf. In der „Traumdeutung" heißt es: „Die Vorstellung des Kindes vom „Todsein" hat mit der unserigen das Wort und dann nur noch wenig anderes gemein . . . Gestorben sein heißt für das Kind . . . so viel als „fort sein", die Überlebenden nicht mehr stören. Es unterscheidet nicht, auf welche Art diese Abwesenheit zu stande kommt, ob durch Verreisen, Entfremdung oder Tod" (2. Aufl., 179 f.). „ . . . Wenn der kleine Knabe neben der Mutter schlafen darf, sobald der Vater verreist ist und nach dessen Rückkehr ins Kinderzimmer zurück muß zu einer Person, die ihm weit weniger gefällt, so mag sich leicht der Wunsch bei ihm gestalten, daß der Vater immer abwesend sein möge, damit er seinen Platz bei der lieben, schönen Mama behalten kann und ein Mittel zur Erreichung dieses Wunsches ist es offenbar, wenn der Vater tot ist, denn das hat ihn seine Erfahrung gelehrt: „Tote" Leute, wie der Großpapa z. B., sind immer abwesend, kommen nie wieder" (Traumdeutung, S. 182 f.). Auch beim kleinen Hans nun „entstand dieser Wunsch im Sommeraufenthalte, als die Abwechslungen von Anwesenheit und Abwesenheit des Vaters ihn auf die Bedingung hinwiesen, an welche die ersehnte Intimität mit der

[1]) Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen, Bd. I (1909).

Mutter gebunden war. Er begnügte sich damals mit der Fassung, der Vater solle „wegfahren“ . . . Er erhob sich später, wahrscheinlich erst in Wien, wo auf Verreisen des Vaters nicht mehr zu rechnen war, zum Inhalte, der Vater solle dauernd weg, solle „tot“ sein“ (a. a. O., S. 84). Müssen wir uns schon bei der Beurteilung dieser durch kein Benehmen der Eltern vermeidlichen eifersüchtigen Regungen des Kindes gegen den gleichgeschlechtlichen Elternteil hüten, dem Kinde das Denken und Fühlen des Erwachsenen unterzuschieben, so erfordert das Verständnis der Liebesbeziehung des Kindes zum andersgeschlechtlichen Elternteil ein völliges Absehen vor dem uns geläufigen Begriff des sexuellen Begehrens mit der Vorstellung eines bestimmten Zieles. Diese Verliebtheit des Kindes können wir uns, obwohl sie fast alle psychischen Charaktere des gleichen Zustandes bei Erwachsenen darbietet, nicht subtil genug vorstellen. Vor allem mangelt ihr ja der bewußte Charakter, dessen überwiegender Anteil die Verliebtheit des Erwachsenen auszeichnet: die erotische Neigung des Kindes zu Vater oder Mutter ist unbewußt, sie verbirgt sich hinter der bewußterweise erlaubten, ja geforderten Elternliebe. Damit verliert sie aber alles Befremdende und Anstößige, was sie sogleich wieder darbietet, wenn wir versuchen, uns auch ihre unbewußte erotische Fortsetzung bewußterweise vorzustellen. Man muß sich daher stets gegenwärtig halten, daß wir bei unseren Untersuchungen, in ähnlicher Lage wie der Dichter selbst, fortwährend genötigt sind, die wirklichen Verhältnisse zu vergröbern und zu übertreiben, um sie überhaupt wahrnehmbar und faßbar zu machen, daß wir also eine Art seelischer Mikroskopie treiben und niemals vergessen dürfen, die unverhältnismäßig vergrößerten Details, nachdem wir sie richtig erkannt haben, wieder in den großen Zusammenhang des gesamten seelischen Geschehens einzufügen. Ein großer Teil der Befremdung, die unsere Ausführungen bei manchem Leser erwecken werden, hat darin ihren Grund, daß diese Reduktion auf die wirklichen Verhältnisse im Rahmen dieser Arbeit nicht immer möglich ist und es daher den Anschein gewinnen könnte, als überschätzten wir die Bedeutung eines einzelnen seelischen Komplexes in unverhältnismäßiger Weise.

Über die befremdliche Herkunft der Liebesbeziehung des Kindes zum andersgeschlechtlichen Elternteil äußert sich Freud mit ziemlicher Zurückhaltung in seinem „Bruchstück einer Hysterieanalyse“:[1] „Solche unbewußte, an ihren abnormen Konsequenzen kenntliche Liebesbeziehungen zwischen Vater und Tochter, Mutter und Sohn habe ich als Auffrischung infantiler Empfindungskeime auffassen gelernt . . . Diese frühzeitige Neigung der Tochter zum Vater, des Sohnes zur Mutter, von der sich wahrscheinlich bei den meisten Menschen eine deutliche Spur findet, muß bei den konstitutionell zur Neurose bestimmten, frühreifen und nach Liebe hungrigen Kindern

[1]) Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. 2. Folge, 1909. S. 48 f.

schon anfänglich intensiver angenommen werden. Es kommen dann gewisse, hier nicht zu besprechende Einflüsse zur Geltung, welche die rudimentäre Liebesregung fixieren oder so verstärken, daß noch in den Kinderjahren oder erst zur Zeit der Pubertät etwas aus ihr wird, was einer sexuellen Neigung gleichzustellen ist und was, wie diese, die Libido für sich in Anspruch nimmt. Das hiefür entscheidende Moment ist wohl das frühzeitige Auftreten echter Genitalsensationen, sei es spontaner oder durch Verführung und Masturbation hervorgerufener." — Bei psychologischer Beobachtung des Verhältnisses zwischen Eltern und Kindern gewinnt man den Eindruck, daß in sehr vielen Fällen die Eltern selbst es sind, die in unabsichtlicher Weise ihre Kinder durch maßlose Verzärtelung und auffällige Bevorzugung in dieser vielleicht nur andeutungsweise vorhandenen Ödipus-Einstellung bestärken und fixieren. Ja, wenn man sieht, wie der junge Vater sein kleines Töchterchen mit allen dem erwachsenen Liebesleben angehörigen Zärtlichkeiten bedenkt und wie die Mutter ihren Sohn oft bis in die Jahre der Reife in unzweideutiger Weise wie ihren Liebhaber (lediglich mit gehemmtem Sexualziel) behandelt, so muß man sagen, daß dem ausgeprägten Inzestkomplex des Kindes in der Regel ein ebensolcher der Eltern gegenübersteht. Das lehrt deutlich die Beobachtung des Verhaltens der Eltern gegen ihre Kinder, wie es Freud in der „Traumdeutung" geschildert hat: „Die sexuelle Auswahl macht sich in der Regel bereits bei den Eltern geltend; ein natürlicher Zug sorgt dafür, daß der Mann die kleinen Töchter verzärtelt, die Frau den Söhnen die Stange hält . . . Das Kind bemerkt die Bevorzugung sehr wohl und lehnt sich gegen den Teil des Elternpaares auf, der sich ihr widersetzt . . . So folgt es dem eigenen sexuellen Triebe und erneuert gleichzeitig die von den Eltern ausgehende Anregung, wenn es seine Wahl zwischen den Eltern im gleichen Sinne wie diese trifft" (S. 182). Keinem vorurteilslosen Beobachter kann es entgehen, daß Liebe und Haß des Kindes seinen Eltern gegenüber von diesen in ähnlicher Weise erwidert werden. Wie sich jedoch diese Empfindungen beim Kinde je nach dem Grade seiner psychischen Veranlagung und der Art der Milieueinwirkung als leichte Vorliebe oder Abneigung, in extremen Fällen aber als erotische Verliebtheit und tödlicher Haß äußern, so kann auch das Verhalten der Eltern sich in ähnlicher Weise verschärfen oder mildern. Wie nämlich die erwachenden erotischen Regungen des Kindes sich in der Regel dem andersgeschlechtlichen Teil der Eltern zuwenden, so klammern sich die unerwiderten oder abnehmenden erotischen Bedürfnisse des betreffenden Elternteils an das Kind, von dem sie gleichsam eine Wiederbelebung und Befriedigung erhoffen. Und wie die ersten feindseligen Impulse des Kindes sich gegen den gleichgeschlechtlichen Teil der Eltern richten, so ist es begreiflich, daß in diesem Elternteil eine Abneigung gegen das Kind erwachen wird, welches ihn der Liebe des anderen Teiles zu berauben sucht. Es sind unver-

kennbar neidische Regungen der jungen, erwachenden Sexualität gegenüber, die diese meist unbewußte, manchmal aber auch bewußte Abneigung der Eltern gegen ihre gleichgeschlechtlichen Kinder entfachen[1]), sowie anderseits wieder ähnliche Neidgefühle des Kindes der erwachsenen vollwertigen Sexualität gegenüber den Haß gegen den gleichgeschlechtlichen Elternteil mit bestimmen. Es ist bekannt, welch große Rolle dieser den Beziehungen zwischen Eltern und Kindern entstammende Sexualneid im Liebesleben der Menschen spielt und es bedarf nur eines Hinweises, um zu erkennen, daß auch die Eifersucht des Erwachsenen, deren wesentlicher Charakter ja Haß gegen einen gleichgeschlechtlichen, bevorzugten, beneideten Nebenbuhler ist, eine ihrer tiefsten Quellen in diesem inzestuösen Sexualneid des Kindes gegen Eltern und bevorzugte Geschwister hat.

Die Komplikation dieser Verhältnisse wird noch gesteigert durch die Erfahrung, daß eine intensivere Gefühlseinstellung zweier Menschen zueinander fast niemals eine lediglich einseitige ist, sondern daß eine starke Liebe in der Regel von einer leisen Spur unbewußter Abneigung unterströmt ist, wie sich oft genug ein übermäßiger Haß als psychische Reaktion (Affektverwandlung) einer unterdrückten heftigen Zuneigung erweist. Besonders die Psychoneurotiker machen uns mit ihren übertriebenen Affektäußerungen auf diese von Bleuler als „ambivalent" bezeichneten psychischen Einstellungen aufmerksam. So ist die Hysterika Freuds zu verstehen, die um ihre Mutter eine so zärtliche Besorgnis äußert, daß sie immer bei ihr bleiben möchte und von überall in ängstlicher Teilnahme nach Hause eilt, um sich zu überzeugen, daß der Mutter nichts geschehen sei. Die Analyse deckt diese scheinbar liebevollste Anhänglichkeit als Reaktion eines in der Kindheit gegen die Mutter gerichteten Todeswunsches auf, von dem die Patientin heute stets befürchtet, daß er in Erfüllung gehen könnte, wie sie es seinerzeit gewünscht hatte.

Nicht immer also sind die psychologischen Beziehungen in dem Verhältnis zwischen Eltern und Kindern, und weiterhin zweier Menschen überhaupt, so einfache. Statt der bis jetzt allgemein angenommenen Neigung zwischen andersgeschlechtlichem Elternteil uns Kind kann auch der Haß uns in diesem Verhältnis plötzlich überraschen. Zur Aufklärung dieses unerwarteten Verhaltens leitet uns das Ergebnis der Freudschen Neurosenpsychologie, daß jeder psychische Effekt auf zwei verschiedene Arten entstanden sein kann: entweder direkt oder durch Reaktion. Obwohl seine Herkunft im allgemeinen nicht offensichtlich ist, so verrät doch besonders der Haßaffekt an unscheinbaren Anzeichen und noch mehr an seinen Konsequenzen schon dem einigermaßen geübten Beobachter seine Quelle.

---

[1]) So berichteten kürzlich die Zeitungen aus Amerika die Verhaftung einer Frau J. H., die ihre Stieftochter vergiftet haben soll. „Als Motiv der Tat wird angenommen, daß Frau H. auf ihre Stieftochter eifersüchtig war, weil sie glaubte, daß ihr Gatte seine Tochter mehr als sie liebe."

Der Psychoanalyse ist es dann immer leicht, hinter solchen auffälligen Abneigungen oder Haßimpulsen regelmäßig die ursprüngliche Liebesregung aufzudecken, als deren Abwehr (Verdrängung) sich der übermächtige Haß enthüllt. Liebe und Haß sind psychologisch nicht nur sehr eng verwandt, sondern man ist im Hinblick auf gewisse Ergebnisse der Psychoanalyse genötigt, sie als identischen Affekt anzusehen, dessen Vorstellungsinhalt sich nur ändert, als ein und dasselbe Gefühl, das einmal mit positivem, ein andermal mit negativem Vorzeichen erscheint. Eine Brücke zu dieser Transponierung ist die Eifersucht. So ist es z. B. leicht begreiflich, daß die mit dem Heranreifen des Sohnes sich steigernde Neigung der Mutter (für das Verhältnis von Vater und Tochter gelten ähnliche Bedingungen) beim Sohne im selben Verhältnis, mit zunehmendem Alter der Mutter, abnimmt, und daß seine Liebschaften oder Heiratspläne die unbewußte Hoffnung der Mutter gleichsam vernichten. Ihr intensiver Widerstand gegen eine Ehe ihres Sohnes (wie beim Vater gegen die Verheiratung der Tochter), der sich dann in der gefürchteten Weise auf das neue Schwiegerkind überträgt, entstammt eigentlich der Liebe zum eigenen Kind, dessen „Untreue" nie verziehen und dessen Eheleben nun aus lauter verdrängter Liebe durch den Schwiegermutter-Haß verbittert wird. Diese Auffassung des selbständigen Ehelebens der Kinder im Sinne einer entdeckten Untreue gegen die Person der Eltern entstammt aber selbst wieder dem infantilen Vorstellungsleben, welches die Entdeckung des Geschlechtsverkehrs als Untreue empfindet.

Die erwähnte Ambivalenz unserer Gefühlseinstellungen, von der wir uns unser Leben lang nicht freimachen können, äußert sich zuerst und am intensivsten im Verhältnis zu den Eltern, die ja wohl beide ursprünglich geliebt werden. Kehrt sich dann infolge der Ödipus-Einstellung die gegen den gleichgeschlechtlichen Elternteil bisher latent gewesene Abneigung voll hervor, so muß der dadurch aktuell gewordene Widerstreit der Gefühle zu den ersten „Konflikten der kindlichen Seele"[1]) Anlaß geben, in denen bereits, wie vereinzelte Kinderanalysen gezeigt haben, alle später zur Neurose führenden Konstellationen gegeben sind.

Das von Freud für den einseitig voll ausgeprägten Ödipus-Komplex gefundene frühzeitige Auftreten echter Genitalsensationen im Gefolge entsprechender elterlicher Zärtlichkeiten ist wahrscheinlich konstitutionell prädisponiert, wie ja auch „in der Sexualkonstitution des kleinen Hans die Genitalzone von vornherein die am intensivsten lustbetonte unter den erogenen Zonen ist" (a. a. O. S. 81). Von der weiteren Entwicklung der konstitutionell gegebenen Genitalzone und von ihrem Verhältnis zu den anderen erogenen Zonen hängt dann das weitere Schicksal der Libido und damit des ganzen Menschen ab. Wie die frühzeitige und intensive Betonung

[1]) Vgl. C. G. Jung im Jahrb. f. Psa., I., 1909.

und Betätigung der Genitalzone zur gesteigerten Phantasietätigkeit und zur vorzeitigen Objektwahl, die zunächst die Mutter treffen muß, führen kann, illustriert die Liebesgeschichte des kleinen Hans. Ebenso wie es bei Fixierung dieser inzestuösen Neigung zum Scheitern in der Neurose kommt. Aber auch die Ansätze zu einem späteren normalen Liebesleben sind in Hansens Beziehungen zu seinen kleinen Gespielinnen gegeben, auf die er seine Neigung zur Mutter überträgt. Und schließlich deutet Freud auch an, wie diese frühzeitige Betonung der Genitalzone, so notwendig sie zur Inaugurierung des späteren normalen Liebeslebens ist, bei geringen graduellen Überschreitungen zu einer schweren „Perversion", der homosexuellen Liebesneigung führen kann (a. a. O. S. 82).[1]) Zwischen all diesen möglichen Ausgängen liegt nun noch einer, an den unsere Untersuchung anknüpft. Es ist dies eine Lösung des Konflikts, die das Individuum befähigt, mit Vermeidung realer Inzesthandlungen sich sowohl vor der Neurose als auch vor der Perversion zu bewahren und durch Ausleben der Inzestgefühle in der Phantasie das Gleichgewicht einer ziemlich normalen psychosexuellen Entwicklung herzustellen. Es können das die Menschen, die ich in einer früheren Arbeit[2]) unter dem Begriff des „Künstlers" zusammengefaßt habe und dahin charakterisierte, daß sie die Störungen ihrer psychosexuellen Entwicklung ausgleichen durch eine überreiche, der Macht des Bewußtseins aber immer noch unterworfene Phantasietätigkeit, die ihren im Unbewußten lebendig gebliebenen infantilen Regungen möglichst vollkommene Befriedigungen schafft und zugleich auch den längst untergegangenen Kinderwünschen der normalen Erwachsenen Erfüllung bringt. Von den Künstlern, zu denen ich neben dem Musiker und dem bildenden Künstler auch den Philosophen, den Religionsstifter und den Mythenbildner[3]) rechne, ist es vor allem der Dichter und insbesondere der Dramatiker, der uns durch das Medium der Sprache hinter verhältnismäßig leichter Verhüllung seine heimlichsten Empfindungen offenbart und dadurch unsere eigenen gleichgestimmten nur weniger intensiven Regungen zu einem kurzen Scheinleben erweckt. Auch waren es ja von jeher die Dichter, die uns auf dem Wege unbewußter Seelenbekenntnisse die tiefsten Einblicke in das menschliche Seelenleben gewährten und Freud konnte an der Analyse einer modernen Dichtung zeigen[4]), wie diese vom Dichter unbewußt erfaßten und sinnfällig dargestellten seelischen Erfahrungen mit den

[1]) Auch sonst steht die Homosexualität der Inzestneigung in psychologischer Beziehung sehr nahe, wie vereinzelte Hinweise zeigen sollen. Die ausführliche Darlegung der Beziehungen dieses Komplexes zum dichterischen Schaffen ist einer späteren Untersuchung vorbehalten.

[2]) Der Künstler, Ansätze zu einer Sexualpsychologie. Wien und Leipzig 1907.

[3]) Über die Berechtigung, auch die Gebilde der „Völkerpsyche" unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten, vergleiche man meine mythologischen Arbeiten: Der Mythus von der Geburt des Helden 1909, Die Lohengrin-Sage 1911.

[4]) Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva". 1. Heft der Schriften zur angew. Seelenkunde. Wien und Leipzig 1907. (2. Aufl. 1912).

durch bewußte wissenschaftliche Arbeit ermittelten psychologischen Erkenntnissen übereinstimmen. Ist so die unbewußte Darstellung und nicht die bewußte Zergliederung der Weg, auf dem der Dichter sich von den seelischen Konflikten befreit, so ist auch seine bewußte Seelenkenntnis und vor allem die Freimütigkeit, fast möchte man sagen Schamlosigkeit, mit der er sie gelegentlich offenbart, nicht gering anzuschlagen. So sind auch die Inzestregungen von einzelnen neueren Dichtern mehr oder minder bewußt erkannt und ausgesprochen worden.

Stendhal, der tiefe Kenner aller menschlichen Leidenschaften, schreibt in seinen: Bekenntnissen eines Egoisten: „Ich war immer in meine Mutter verliebt. Ich wollte meine Mutter immer küssen und wünschte, daß es keine Kleider gäbe. Sie liebte mich leidenschaftlich und schloß mich oft in ihre Arme. Ich küßte sie mit so viel Feuer, daß sie gewissermaßen verpflichtet war davonzugehen. Ich verabscheute meinen Vater, wenn er dazukam und unsere Küsse unterbrach. Ich wollte sie ihr immer auf die Brust geben. Man geruhe sich zu vergegenwärtigen, daß ich sie verlor, als ich kaum sieben Jahre alt war. Sie starb in der Blüte und Schönheit ihrer Jugend. So habe ich vor 45 Jahren das verloren, was ich am meisten auf Erden geliebt habe.“ Ähnlich schreibt Baudelaire (Briefe von 1841—1866, Verlag Bruns, Minden, S. 204): „Was liebt das Kind so leidenschaftlich in seiner Mutter, in seiner Wärterin, in seiner Lieblingsschwester? Ist es einfach nur das Wesen, das es nährt, kämmt, wäscht und wiegt? Es ist auch die Zärtlichkeit und die sinnliche Wollust. Dem Kinde wird diese Zärtlichkeit ohne Wissen der Frau durch ihre ganze weibliche Anmut offenbar.“ Auch der als Psychologe wenig gewürdigte Strindberg spricht es wiederholt aus, daß jedes Weib für den Mann eine Mutter in nuce sei.[1])

[1]) Z. B. in der Skizze „Hippolytos“. — Mit Recht sucht darum Karin Michaelis in einem Feuilleton der „Zeit“ (21. I. 1912) den an den euripideischen Hippolytos gemahnenden Weiberhaß Strindbergs mit seinem eigenartigen infantilen Verhältnis zur Mutter in Beziehung zu bringen. Ein Beispiel für viele möge den Mutterkomplex des Dichters illustrieren. In seinem Trauerspiel: „Der Vater“ (Reclam Nr. 2489) steht der Rittmeister seiner Gattin Laura und seiner alten Amme wie ein Kind der Mutter gegenüber, was der Dichter mit paranoischer Offenheit geradezu ausspricht. Der Amme gegenüber, der er sagt: „Du bist mir immer wie eine Mutter gewesen,“ beklagt er sich, daß sie und seine Frau ihn noch immer wie ein kleines Kind behandeln (I, 13), worauf sie sagt: „Das kommt wohl daher, daß alle Männer die Kinder der Frauen sind, die großen wie die kleinen —“. Und in der großen Aussprache mit seiner Frau (II. 7) sagt er direkt: „Siehst du nicht, daß ich hilflos wie ein Kind bin, hörst du nicht, wie ich dir mein Leid klage gleich wie einer Mutter . . .“ Laura: „Weine, mein Kind, dann hast du deine Mutter wieder bei dir. Erinnerst du dich, daß ich gleichsam zuerst als deine zweite Mutter in dein Leben eintrat“ . . Rittmeister: „. . . ich wuchs mit dir, sah zu dir empor wie zu einem höher begabten Wesen, und gehorchte dir, als wenn ich dein unverständiges Kind wäre“. — Laura: „Ja, so war es damals, und darum liebte ich dich wie mein Kind. Aber weißt du — ja, du sahst es wohl —: sobald deine Gefühle ihre Natur änderten und du vor mir als mein Geliebter standest, da schämte ich mich, und deine Umarmung war mir eine Freude, der Gewissensbisse nachfolgten,

Und in allerjüngster Zeit hat Peter Rosegger in „Heimgärtners Tagebuch“ das Typische der Inzestneigung unumwunden zugegeben, gelegentlich der Bestreitung einer Behauptung, daß zwischen Mann und Frau absolut keine Freundschaft bestehen könne, ohne daß das Geschlechtliche mitspiele: „Es gibt freilich, meint er, genug Freundschaften, wo es mitspielt, bewußt oder unbewußt. Ich gebe sogar zu, daß in der Liebe zwischen Mutter und Sohn ein bißchen was Sexuelles liegt — unbewußt natürlich. Liebt doch eine Mutter ihren Sohn ganz anders, als ihre Tochter.“

Freilich ist nicht jeder Dichter so aufrichtig und kann es auch meist gar nicht sein, denn diese Regungen bleiben ihm unbewußt und finden ihren künstlerischen Ausdruck in den Werken, wo sie sich je nach dem Grade ihrer Verdrängung in verschiedener Deutlichkeit verraten. Denn wie der Psychologe die unbewußten Seelenströmungen schon durch ihre bewußte Erfassung vergröbert, so geht auch die künstlerische Bewältigung unbewußter Konflikte, trotz der subtilen und variablen Mittel, die dem Dichter zur Verfügung stehen, nicht ohne Vergröberung vor sich. Ja die, wie sich zeigen wird, den Traum- und Neurosenmechanismen analogen dramatischen Ausdrucksmittel nötigen den Dichter zu einem Grad der Versinnlichung, der uns die geheimsten Seelenregungen, die tief im Unbewußten schlummern, ähnlich wie im Traum in voller Aktivität, in Leben umgesetzt, zeigt. Dieses Ausleben der unbewußten Regungen, das ja auch das Traumleben charakterisiert, ist die Grundbedingung für die erlösende Wirkung der Dichtung bei ihrem Schöpfer sowohl als beim Empfänger. Wie im Traum bedingt aber auch bei der Dichtung diese Tendenz nach völligem Ausleben der verdrängten Triebe eine entsprechende Verhüllung ihres Zieles, die oft so weit gehen kann, daß deren ursprünglicher Charakter fast unkenntlich wird und sich nur an unscheinbaren Details noch verrät. Doch ist es weder unsere Absicht, unsern

---

als wenn das Blut Scham gefühlt hätte. Die Mutter wurde die Geliebte! Abscheulich!“ Schließlich wird der Rittmeister defacto wieder zum Wickelkind, indem ihm die Amme, in direkter Erinnerung an die kindliche Pflege, die Zwangsjacke anlegt, in der er hilflos wie ein Säugling an ihrer Brust stirbt: „Neige dich über mich, so daß ich deine Brust fühle! — O es ist süß, an Weibesbrust zu ruhen, ob es nun die der Mutter oder die der Geliebten ist, am süßesten aber an der der Mutter!“ — Einzelne paranoische Züge erinnern auffällig an Schrebers Wahnvorstellungen, die Freud (Jahrb. III, 1911) so glänzend aufgeklärt hat. Der Eifersuchtswahn, der sich in dem Zweifel äußert, ob er der Vater seines Kindes sei, geht, wie sein Weiberhaß überhaupt und seine „unmännliche“ Einstellung den Frauen gegenüber, nicht nur auf das infantile Verhältnis zur Mutter zurück, sondern hat auch homosexuelle Wurzeln, welche nach Freud in der Genese der Paranoia die entscheidende Rolle spielen und sich hier in einer Form äußern, die der Schreberschen Phantasie, ein Weib zu sein, fast gleichkommen. Der Rittmeister findet nämlich eine Stütze des Zweifels an seiner Vaterschaft in dem Umstand, daß „kein Weib von einem Manne geboren ist“ (I, 13) und am Schluß (III, 13) sagt er: „Ein Mann hat kein Kind, nur die Frauen bekommen Kinder, und darum kann die Zukunft ihnen gehören, wenn wir kinderlos sterben!“

Scharfsinn an der Enthüllung solcher gänzlich verkappter Inzestphantasien zu erproben[1]), noch handelt es sich darum, derartige bewußte Äußerungen von Dichtern, wie die oben angeführten, über das Vorhandensein solcher Gefühlsregungen beizubringen. Wir wollen vielmehr die nachhaltigen und bestimmenden Wirkungen aufzeigen, welche diese bei allen Menschen in der Kindheit aktuellen, später verdrängten, unbewußt gewordenen Gefühlsregungen auf das Leben und Schaffen des Künstlers ausüben.[2]) Ja, wir bemühen uns zu erweisen, daß eine ganz bestimmte, im Hinblick auf die normale Entwicklung als mißglückt zu bezeichnende Verdrängung dieser Regungen die Vorbedingung für ihre spätere so hochwertige Sublimierung und damit für die Entfaltung dichterischer Fähigkeiten ist. Denn bei normaler Entwicklung erfahren alle diese mannigfaltigen infantilen Sexualregungen eine vollständige Umarbeitung im Sinne des kulturell Gestatteten und Geforderten, so daß sie ihren ursprünglichen Charakter fast gänzlich verlieren. Vertiefter psychologischer Forschung gelingt es aber regelmäßig, ihn wieder aufzudecken. In seinen „drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ (Wien und Leipzig 1905, 2. Aufl. 1910) hat Freud den bestimmenden Einfluß des Inzestkomplexes auf das spätere normale Liebesleben des Erwachsenen dargetan. „Auch wer die inzestuöse Fixierung seiner Libido glücklich vermieden hat, führt er dort aus (S. 68), ist dem Einflusse derselben nicht völlig entzogen. Es ist ein deutlicher Nachklang dieser Entwicklungsphase, wenn die erste ernsthafte Verliebtheit des jungen Mannes, wie so häufig, einem reifen Weibe, die des Mädchens einem älteren, mit Autorität ausgestatteten Manne gilt, die ihnen das Bild der Mutter und des Vaters beleben können. In freierer Anlehnung an diese Vorbilder geht wohl die Objektwahl überhaupt vor sich. Vor allem sucht der Mann nach dem Erinnerungsbild der Mutter, wie es ihn seit den Anfängen der Kindheit beherrscht.“ Die besonderen Bedingungen und einige sehr auffällige Charaktere eines solchen von der Neigung zur Mutter geleiteten Liebeslebens hat Freud jüngst als einen „besonderen Typus der männlichen Objektwahl“ zusammengefaßt.[3]) Nach den früheren Ausführungen wird es uns nicht wundern, diese speziellen Charaktere, die das reale Liebesleben der unter der Herrschaft des Inzestkomplexes stehenden Menschen vereinzelt aufweist, in den großartigen Phantasiegebilden der Dichter vollzählig

[1]) Als ein gelungenes Unternehmen dieser Art muß Stekels Analyse von Grillparzers: Traum ein Leben bezeichnet werden (Dichtung und Neurose S. 42 ff.).

[2]) Für das Leben einzelner Dichter hat Sadger in seinen pathographisch-psychologischen Studien die Bedeutung des Inzestkomplexes nachzuweisen versucht. Vgl. „C. F. Meyer“, Wiesbaden 1908, „Aus dem Liebesleben Nikolaus Lenaus“, Wien und Leipzig 1909 und „Heinrich v. Kleist“, Wiesbaden 1909.

[3]) Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens, I. Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne (Jahrbuch f. psa. Forschungen, Bd. III, 1911).

und in ihrer schärfsten Ausprägung wiederzufinden.[1]) Ist doch der Dichter durch keinerlei Rücksicht auf die realen Verhältnisse genötigt, seine maßlosen, aus der Kinderzeit lebendig gebliebenen Wünsche auf das Maß des Erreichbaren zu reduzieren und sich ihre restlose Erfüllung in der Phantasie zu versagen. Den Psychoneurotiker dagegen hindern daran die mächtigen Abwehrregungen, welche sich gegen diese im Laufe der Reife verstärkten und darum als verwerflich empfundenen Begierden erheben: ein Konflikt, der schließlich zur Neurose führt. Der normal verlaufenden Entwicklung allein ist es gegeben, die Erinnerung an diese urzeitlichen Kinderwünsche zu verwischen und ihre lebendig gebliebene Affektintensität mit den kulturell gebotenen Befriedigungsmöglichkeiten in Einklang zu bringen. Daß dies fast nie völlig gelingt, lehren die Träume Normaler, in denen hinter den unvollkommen befriedigten aktuellen Wünschen zeitweilig die alten Kindergelüste Befriedigung heischend auftauchen.

Wie nun Freud die Träume des einzelnen als nachträgliche verhüllte Realisierung infantiler Wunschregungen verständlich machte, so hat er das Phänomen des Träumens als Wiederbelebung des Kinderseelenlebens der Menschheit auffassen gelehrt: „In das Nachtleben scheint verbannt, was einst im Wachen herrschte, als das psychische Leben noch jung und untüchtig war . . . Das Träumen ist ein Stück des überwundenen Kinderseelenlebens“ (Traumdtg. S. 349). Und so ist auch unzweifelhaft, daß in den Inzestträumen der heutigen Menschen die alte Familieninzucht weiterlebt, die sicher einmal real war. So heißt es bei Westermarck[2]): „Wie bei den übrigen Tieren, gab es gewiß auch bei den Vorfahren der Menschen eine Zeit, in welcher Blutsverwandtschaft kein Hindernis des Geschlechtsverkehrs bildete.“ Wenn es also, wie so häufig, unseren Kindern selbstverständlich scheint, daß Vater und Mutter seit jeher miteinander verwandt gewesen seien, welche Vorstellung als mißverständliche infantile „Zeugungstheorie“ in der eigenen Inzestphantasie wiederkehrt, so gibt auch dieser naiven Auffassung die Entwicklungsgeschichte des menschlichen Geschlechtslebens eine gewisse Berechtigung, wie ja anderseits diese naive Annahme des Kindes gleichsam dessen eigene Inzestgefühle zu rechtfertigen sucht.

Es muß anderen Untersuchungen vorbehalten bleiben, dem phylogenetischen Entwicklungsgang der Inzestregungen nachzugehen. In diesem Zusammenhange kann es sich nicht darum handeln ihre Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte im Menschengeschlecht aufzuzeigen. Wir gehen vielmehr von der durch die Forschungen Freuds erwiesenen Tatsache der Existenz dieser Inzestgefühle im unbewußten Seelenleben aller heutigen Menschen aus und verfolgen ihre Wirkungen innerhalb eines eng begrenzten Gebietes. Die Freudsche

[1]) Vgl. Rank: Belege zur Rettungsphantasie (Zentralbl. I, 1911, S. 331 ff.).
[2]) Sexualfragen. Leipzig 1909, S. 45.

Auffassung dieses Problems unterscheidet sich von jeder anderen vornehmlich durch zwei Merkmale. Wenn von der „Gatten-, Eltern-, Kinder- und Geschwisterliebe“ jetzt „immer mehr anerkannt wird, daß die genannten Abarten der Liebe bis zur Freundschaft und Nächstenliebe ausnahmslos der sexuellen Liebe entsprungen sind“ [1]), so könnte das unter gewissen Voraussetzungen als phylogenetische Bestätigung der Freudschen Anschauung gelten, ist aber keineswegs mit ihr selbst zu identifizieren. Freud ist vielmehr auf Grund seiner psychologischen Forschungen zur Annahme gedrängt worden, daß die sogenannten Formen der „asexuellen Liebe“ auch heute noch in der individuellen Entwicklung aller Menschen ursprünglich sexuellen Regungen entstammen, ja daß sie überhaupt von sexuellen Empfindungen gespeist werden und ohne unbewußte erotische Beimengung gar nicht existieren können. Der Unterschied zwischen der normalen Verwandtenliebe und einer als inzestuös aufzufassenden liegt nur in der ursprünglichen Intensität des sexuellen Urtriebes respektive in dem Grad der Fähigkeit ihn zu sublimieren und kulturell zu verarbeiten. Neben dieser Vertiefung des Problems ist das zweite daraus folgende Merkmal der Freudschen Auffassung die den Inzestregungen eingeräumte entscheidende Bedeutung für das Seelenleben der Menschen. Diese Bedeutung kann man jedoch nur dann voll würdigen, wenn man den durch die psychoanalytischen Forschungen aufgedeckten weiten Umfang des Inzestkomplexes berücksichtigt, in den nicht nur alle feineren Beziehungen der Erotik, sondern auch gewisse daraus entspringende gegensätzliche Gefühlsregungen (Vaterhaß) einzubeziehen sind. Unter diesen Gesichtspunkten, die eine notwendige Folge unserer psychologischen Einsichten sind, sei unsere Stellungnahme zum Problem der Entwicklungsgeschichte der Inzestgefühle mit wenigen Strichen gekennzeichnet.

Der Inzestakt selbst scheint nach den früheren Ausführungen keiner besonderen Erklärung zu bedürfen; er ist die direkte Realisierung einer aus der Kinderzeit lebendig gebliebenen und mächtig verstärkten inzestuösen Wunschregung innerhalb des erwachsenen Liebeslebens, und als solche in primitiven Zuständen eine nicht nur wie Westermarck meint, mögliche, sondern vom rein psychologischen Standpunkt die selbstverständlichste Art des Geschlechtsverkehrs. Erst mit dem Begriff der Blutschande, der nur eine Folge höherer Zivilisation, insbesondere der Festigung des Familienlebens sein kann, beginnen die Rätsel, die Psychologen, Kulturhistoriker und Ethnographen in gleicher Weise beschäftigen. Die alte und mit auffallender Zähigkeit bis zum heutigen Tage festgehaltene Ansicht, daß der Widerwille gegen die Blutschande sowie weiterhin deren ausdrückliches Verbot durch einen natürlichen Trieb zur Gesunderhaltung der Art

---

[1]) P. Näcke: Archiv für Kriminalanthropologie und Kriminalistik. Leipzig 1902, Bd. 20, p. 106.

bedingt sei[1], wird von objektiven Beurteilern des Sachverhalts als unhaltbar bezeichnet. So kommt Marcuse[2]) bei kritischer Sichtung des gesamten Materials zu folgenden Ergebnissen: „Erstens, daß der Widerwille vor der Blutschande wohl kaum ein auf phylogenetischer Vererbung beruhender, auf das Menschengeschlecht überkommener Instinkt sein kann, und zweitens, daß ein derartiger Instinkt jedenfalls nicht durch einen natürlichen Trieb zur Gesunderhaltung der Art bedingt sein könnte" (S. 143). Ergibt sich die erste Folgerung aus der Häufigkeit realer Inzestverhältnisse in alter und neuer Zeit und ihrer bei einzelnen Völkern ganz verschiedenen Wertung in Brauch, Sitte und Recht, so wird die zweite Folgerung nahegelegt „durch die Erfahrung, daß die Art durch den Sexualverkehr zwischen nahen Verwandten an und für sich überhaupt gar nicht bedroht zu werden scheint" (a. a. O. S. 141). Die zahlreichen, aus allen Zeiten überlieferten Fälle der Übertretung des Inzestverbots sowie die noch zahlreicheren Fälle, die nicht zu unserer Kenntnis gelangten, ferner die bei vielen Völkern aller Zeiten erlaubten ja geforderten Verwandtenehen sowie deren nicht ungünstiger Einfluß auf die Nachkommenschaft, Dinge, die uns im Verlaufe unserer Untersuchung noch beschäftigen werden, lassen in der Tat eine skeptische Stellung den bisherigen Theorien gegenüber gerechtfertigt erscheinen. Einen Schritt weiter zu einer neuen fruchtbaren Auffassung des Problems geht Abraham, der in einer kleinen, sehr beachtenswerten Arbeit „die Stellung der Verwandtenehe in der Psychologie der Neurosen"[3]) präzisiert. Er zeigt, daß die hergebrachte Lehre, die Ehe unter Blutsverwandten habe nervöse und psychische Erkrankungen der Nachkommenschaft zur Folge, der Kompliziertheit der Verhältnisse nicht genügend Rechnung trage. „Daß in vielen Familien Inzucht und nervöse oder psychische Störungen zusammentreffen, kann keinem Zweifel unterliegen. Daraus folgt aber nicht ohne weiteres, daß beide Erscheinungen in dem einfachen Verhältnis von Ursache und Wirkung zueinander stehen müssen. Es fragt sich vielmehr, ob das Vorkommen von Verwandtenehen in gewissen Familien nicht seinerseits eine spezifische Ursache hat, ob nicht gerade in neuropathischen Familien eine eigentümliche Veranlagung dazu drängt, daß die Familienmitglieder untereinander heiraten." Und auf Grund gesicherter Ergebnisse aus der Neurosenpsychologie nimmt Abraham „für die Fälle, in welchen Verwandte nur durch individuelle Sympathie zusammengeführt werden, an, daß die Fähigkeit, die Liebesneigung auf fremde Personen zu übertragen,

[1]) Vgl. Westermarck („Gattenwahl, Inzucht und Mitgift." Die neue Generation, Januar 1908), der die instinktive Abneigung gegen Blutschande als Ergebnis der natürlichen Auslese auffaßt. Siehe auch „Sexualfragen", S. 40 ff.

[2]) Zur Kritik des Begriffes und der Tat der Blutschande. Sexualprobleme März 1908.

[3]) Jahrbuch f. psychoanalyt. und psychopathol. Forschungen I. 1909.

unzureichend ist, während die Zuneigung zu Mitgliedern der eigenen Familie das normale Maß übersteigt." Gegen dieses Verhalten gewisser keineswegs nur neurotischer Personen kontrastiert auffällig der große Abscheu der meisten Menschen vor blutschänderischen Verbindungen [1]), ja selbst vor dem Gedanken daran. Dieser stark betonte Widerwille, an den die Theorie von der phylogenetisch überkommenen Abneigung gegen den Inzest anknüpft, berechtigt den Psychologen zu einem Schluß, der dieser, wie es scheint zur Rechtfertigung der Menschheit erfundenen Theorie direkt widerspricht: daß nämlich die inzestuösen Impulse und Gedanken ehemals, wie in der ontogenetischen Entwicklung so auch in der Phylogenese, intensiv lustbetont waren und später der Verdrängung verfielen, die eine Affektverwandlung mitbedingt (Traumdeutg. S. 375). Im Gegensatz zu den herrschenden Theorien muß also mit dem größten Nachdruck darauf verwiesen werden, daß keineswegs der Widerwille gegen den Inzestakt ein auf phylogenetischer Grundlage vererbter Instinkt sein kann, daß vielmehr die positive Inzestneigung ein solcher vererbter Instinkt sein dürfte, wie die Seelenanalysen der Neurotiker kraß zeigen, die mit ihrer Unfähigkeit die infantile Libido von den allernächsten Verwandten abzulösen uns nur ein Stück archaïschen Liebeslebens vorführen, dessen glückliche Uberwindung den meisten Menschen nur auf Kosten eines solchen übertriebenen Abscheus möglich geworden ist [2]). Hat dieser vermutlich organisch vorgebildete Verdrängungsprozeß einmal bei der Mehrzahl der Individuen eingesetzt, so schafft er ein Sittengebot, das die geschlechtliche Verbindung von Blutsverwandten, vornehmlich aus sozialen und ökonomischen Interessen, verbietet [3]). Die Macht dieses Gebots beschleunigt und befestigt dann bei den im Entwicklungsprozeß zurückgebliebenen Individuen sowie in späteren Kulturperioden diese aus natürlichen Entwicklungsgesetzen eingeleitete Verdrängung auf künstliche Weise oder stempelt beim Scheitern eines solchen Versuches diese Individuen zu geistig Minderwertigen und Verbrechern.

Die phylogenetisch überkommenen Ansätze der Inzestneigung erhalten natürlich erst durch die jeweilige individuelle Entwicklung ihr eigentümliches Gepräge. Sie können sich bei entsprechender konstitutioneller Betonung und späterer Verstärkung, die ihnen eine Intensiverhaltung bis in die Zeit der Reife ermöglicht, in wirklichen Handlungen äußern, die unsere Kultur als Perversionen und Verbrechen qualifiziert, während sie bei normaler Unterdrückung und anderweitiger psychischer Verarbeitung unbewußt werden, zeitweilig im Traumleben wieder auftauchend. Erweist sich aber einer besonders intensiven Be-

---

[1]) Westermarck (Sexualfragen, S. 40): „Augenscheinlich ist der Abscheu vor der Blutschande fast der ganzen Menschheit gemein."

[2]) Ähnlich konnte Freud die auffällige „Inzestscheu" mancher wilden Stämme als Abwehrausdruck auffassen („Imago", Zeitschr. f. Anwendung der Psa. auf die Geisteswissenschaften, Heft 1, März 1912).

[3]) Freud: Sexualtheorie, S. 66.

tonung und frühzeitigen Fixierung gegenüber die spätere Verdrängung als mißglückt oder nur teilweise haltbar, so wird der fortdauernde Kampf dieser Regungen gegen ihre Abwehrimpulse zu schweren Störungen der psychosexuellen Entwicklung Veranlassung geben, während sie unter besonders günstigen Ausgleichsbedingungen einer unzureichenden Verdrängung, die zur Sublimierung führen, zu Leistungen befähigt werden, welche wir als die höchsten Schöpfungen des Menschengeistes bewundern [1]).

---

[1]) Cohen (Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewußtseins. Zeitschr. f. Völkerpsychologie und Sprachw. Bd. 6, 1869, S. 194): „Dieser Gedanke, daß ein gemeinsames Gesetz für alle Gedankenbildungen der Menschen vorhanden sein müsse, von dem unmittelbarsten Ausdruck der natürlichen Empfindung des Idioten bis zur hochentwickelten Darstellung der tiefsten Gedanken bei Denkern und Dichtern, dieser Gedanke hat als Ahnung zu allen Zeiten die Menschen gestreift."

II.

Typen des Inzestdramas.

(Ödipus. — Hamlet. — Don Carlos.)

Die Mechanismen des dichterischen Schaffens.

> „Die Genesis eines Kunstwerkes ist die Genesis der Kunst, und wer zum Beispiel wissen möchte, wie der menschliche Geist überhaupt zur Tragödie kam, der würde Belehrung darüber empfangen, wenn Shakespeare uns gesagt hätte, wie er zum Hamlet oder zum Lear kam." Hebbel.

Das griechische Altertum hat uns in seiner naiven Anschauungsweise einen Sagenstoff überliefert, der in den mythischen Bildern von der Tötung des Vaters und dem Liebesverkehr mit der Mutter unverkennbar die inzestuösen Wunschregungen des Kindes in krasser Deutlichkeit verwirklicht zeigt. Der Inhalt dieses Mythus weist eine so auffällige Übereinstimmung mit den typischen Inzestträumen auf, die heute noch viele Menschen haben, daß man zu der unabweisbaren Annahme gedrängt wird, es seien nicht nur dieselben seelischen Mächte, die den Traum hervorbringen, als Schöpfer des Mythus anzusehen, sondern auch die seelischen Vorgänge bei diesen zwei Produktionen als eng verwandte anzuerkennen.[1] Auf Grund dieser Erkenntnis ist es Freud gelungen, im Zusammenhang der Traumdeutung die psychologische Wurzel dieses Mythus, der Ödipus-Sage, aufzudecken: „Die Ödipu-Fsabel ist die Reaktion der Phantasie auf die beiden typischen Träume (vom Tode des Vaters und vom geschlechtlichen Verkehr mit der Mutter) und wie die Träume vom Erwachsenen mit Ablehnungsgefühlen erlebt werden, so muß die Sage Schreck und Selbstbestrafung in ihren Inhalt mit aufnehmen."[2] In einer späteren Kultur-

---

[1] Näheres darüber findet man bei Abraham: Traum und Mythos (Heft 4 der von Prof. Freud herausgegebenen „Schriften zur angewandten Seelenkunde"). Wien und Leipzig 1909 und Rank: „Der Mythus von der Geburt des Helden, ebenda, Heft 5, 1909.

[2] Die zum Ödipusproblem hier angeführten Darlegungen Freuds sind den Seiten 176 u. ff. der „Traumdeutung" (1900) entnommen (2. Auflage, 1909, S. 185 u. ff.).

periode, wann diese kindlichen Liebesphantasien in der Psyche des mythenbildenden Volkes untergegangen und nur in wenigen Individuen, darunter auch den Künstlern, noch lebendig sind, greift der Dichter, von mächtigen unbewußten Erinnerungen gedrängt, nach dem Sagenstoff, um ihn nachbildend aus seinen eigenen Mitteln von neuem zu gestalten und sich auf diese Weise sowohl von den Befriedigung heischenden Wunschregungen, als auch von den sie begleitenden peinlichen Abwehrempfindungen, kurz von seinen tiefsten seelischen Konflikten zu befreien. Eine solch innige, dem Dichter jedoch niemals bewußte Beziehung der sein künstlerisches Interesse fesselnden Stoffe zu dem Inhalt seiner verborgensten Phantasien [1]) dürfen wir schon hier als Ergebnis der folgenden Detailuntersuchungen vorwegnehmen, um uns die auffällige Bevorzugung zu erklären, deren sich das Inzestmotiv bei den bedeutendsten Dichtern aller Zeiten zu erfreuen hatte. Das regelmäßige Vorkommen der kindlichen Inzestphantasien, ihr sehr bald als anstößig empfundener Inhalt, der zu ihrer intensiven Verdrängung führt und schließlich die mächtigen Nachwirkungen, die sie aus dem Unbewußten heraus auf das Gefühls- und Phantasieleben des Erwachsenen ausüben, lassen uns die allgemeingültige dramatische Wirksamkeit des Inzestthemas, sowie seine häufige dichterische Bearbeitung begreiflich erscheinen. In wie entscheidendem Sinne und in welcher Weise diese in der Kindheit aktuell gewesenen und später unzureichend verdrängten erotischen Phantasmen die dichterische Stoffwahl und besonders die Gestaltung des gewählten Themas beeinflussen, läßt sich sehr instruktiv an einer summarischen Vergleichung verschiedener, besonders charakteristischer Darstellungsformen des nämlichen Grundthemas zeigen. Eine solche Betrachtung führt nicht nur zur Einsicht in einige wesentliche Vorgänge des dichterischen Schöpfungsaktes, sondern auch zur Erkenntnis, daß diese Mechanismen im Laufe der kulturellen Entwicklung gewissen gesetzmäßigen Modifikationen unterliegen, die nur auf Grund einer stetig fortschreitenden und sich im Seelenleben der Menschheit immer intensiver durchsetzenden Verdrängung der vorzeitigen erotischen Trieb- und Phantasiebetätigung verständlich wird. Entsprechend diesem seelischen Verdrängungsprinzip tritt in der dramatischen Gestaltung des Inzestthemas, die uns im „König Ödipus“ des attischen Tragikers Sophokles überliefert ist, die erotische Wunscherfüllung noch unentstellt zu Tage. Um nun ein typisches Beispiel für die Wirkung der fortschreitenden Verdrängung zu geben, sei es gestattet, dieses aus dem naiven Mythenstoff geschöpfte Inzestdrama in übersichtlichem Zusammenhang mit zwei anderen dramatischen Schöpfungen zu betrachten, die weit auseinander liegenden Kulturperioden angehören, aber wie sich zeigen

[1]) Siehe Freud: „Der Dichter und das Phantasieren“ (Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre, 2. Folge, Wien und Leipzig 1909, S. 197 u. ff.).

wird, der gleichen unbewußten Quelle im Seelenleben ihrer Dichter entsprungen sind.

Die Sage, der Sophokles bei seiner dramatischen Schöpfung ziemlich treu folgte, erzählt nun,[1]) daß Ödipus, der Sohn des Laïos, des Königs von Theben und seiner Gemahlin Jokaste, sofort nach der Geburt ausgesetzt wurde, weil ein Orakel dem nach Kindersegen verlangenden Vater verkündet hatte, daß ihm bestimmt sei, von einem Sohn getötet zu werden. Der zur Aussetzung verurteilte Säugling wird von Hirten gerettet und wächst als Königssohn an einem fremden Hofe auf, bis er, seiner Herkunft unsicher, das Orakel darüber befragt und den Rat erhält, die Heimat zu meiden, weil er der Mörder seines Vaters und der Ehegemahl seiner Mutter werden müßte. Auf dem Wege von seiner vermeintlichen Heimat weg, trifft er mit König Laïos, seinem Vater, zusammen, den er nicht kennt und erschlägt ihn im Streite. Dann kommt er vor Theben, löst dort das Rätsel der Sphinx, die der Stadt Verderben bringt und wird zum Danke dafür von den Thebanern mit dem für den Befreier der Stadt ausgesetzten Lohn beschenkt: er wird zum König gemacht und erhält die Hand Jokastes, seiner Mutter. Lange Zeit regiert er geehrt und in Frieden und zeugt mit der ihm unbekannten Mutter zwei Söhne und zwei Töchter. Da bricht eine Pest in der Stadt aus und die Thebaner, die das Orakel um ein Befreiungsmittel von der Seuche befragen, erhalten durch abgesandte Boten den Bescheid, die Pest werde aufhören, sobald der Mörder des Laïos aus dem Lande vertrieben sein werde. — Mit der Erwartung dieser Boten beginnt das Drama des Sophokles. „Die Handlung des Stückes besteht nun, nach Freud, in nichts anderem, als in der schrittweise gesteigerten und kunstvoll verzögerten Enthüllung — der Arbeit einer Psychoanalyse vergleichbar — daß Ödipus selbst der Mörder des Laïos, aber auch der Sohn des Ermordeten und der Jokaste ist. Durch seine unwissentlich verübten Greuel erschüttert, blendet sich Ödipus und verläßt die Heimat . . . Sein Schicksal, heißt es in der Traumdeutung weiter, ergreift uns nur darum, weil es auch das unserige hätte werden können . . . Uns allen vielleicht war es beschieden, die erste sexuelle Regung auf die Mutter, den ersten Haß und gewalttägigen Wunsch gegen den Vater zu richten: unsere Träume überzeugen uns davon. König Ödipus, der seinen Vater Laïos erschlagen und seine Mutter Jokaste geheiratet hat, ist nur die Wunscherfüllung unserer Kindheit . . . Vor der Person aber, an welcher sich jener urzeitliche Kindheitswunsch erfüllt hat, schaudern wir zurück mit dem ganzen Betrage der Verdrängung, welche diese Wünsche in unserem Innern seither erlitten haben" (l. c., S. 182).

Zwei Jahrtausende später liefert dieses allgemein menschliche Thema, allerdings in gänzlich veränderter Gestaltung, wieder einem

[1]) Vgl. in Roschers „ausführlichem Lexikon der griechischen und römischen Mythologie" den Abschnitt über Ödipus.

der größten Dichter den Stoff zu einem Drama: es ist Shakespeares Hamlet. — Auch den Schlüssel zur einzig richtigen Deutung dieses vielkommentierten Werkes hat Freud in der Traumdeutung (S. 183, Anmerkung) gegeben: „Hamlet kann alles — [er stößt in rasch auffahrender Leidenschaft den Lauscher hinter der Tapete nieder, schickt skrupellos seine beiden Freunde in den ihm selbst zugedachten Tod] — nur nicht die Rache an dem Mann vollziehen, der seinen Vater beseitigt und bei seiner Mutter dessen Stelle eingenommen hat, an dem Mann, der ihm die Realisierung seiner verdrängten Kinderwünsche zeigt. Der Abscheu, der ihn zur Rache drängen sollte, ersetzt sich so bei ihm durch Selbstvorwürfe, durch Gewissensskrupel, die ihm vorhalten, daß er, wörtlich verstanden, selbst nicht besser sei, als der von ihm zu strafende Sünder. Ich habe dabei ins Bewußtsein übersetzt, was in der Seele des Helden unbewußt bleiben muß.“ Die Verwandtschaft der Hamlet-Fabel mit dem Ödipus-Thema ist nach dieser Deutung offenkundig; doch beweist schon der Umstand, daß es hier überhaupt einer solchen Deutung bedarf, die Einwirkung mächtiger Gegenregungen einer starken Verdrängungstendenz. „In der veränderten Behandlung des nämlichen Stoffes offenbart sich der ganze Unterschied im Seelenleben der beiden weit auseinander liegenden Kulturperioden, das säkulare Fortschreiten der Verdrängung im Gemütsleben der Menschheit. Im Ödipus wird die zu Grunde liegende Wunschphantasie des Kindes wie im Traum ans Licht gezogen und realisiert; im Hamlet bleibt sie verdrängt und wir erfahren von ihrer Existenz — dem Sachverhalt bei einer Neurose ähnlich — nur durch die von ihr ausgehenden Hemmungswirkungen“ (Freud a. a. O.).

Und wieder taucht, nach zwei Jahrhunderten, dieses typische Motiv in Schillers Don Carlos auf; und auch hier wieder zeigt sich in der Art der Behandlung des Stoffes die wachsende Sexualverdrängung im Seelenleben der Menschen. Während nämlich im Ödipus die Inzestphantasie realisiert erscheint, der Sohn also die — ihm allerdings unbekannte — Mutter in Liebe umfängt und im Hamlet infolge der fortgeschrittenen Verdrängung nur noch die Reversseite dieser Liebesneigung zur Mutter, der eifersüchtige Haß, zum Vorschein kommt, geht im Carlos die Ablehnung dieses Wunsches schon so weit, daß gar nicht mehr die leibliche Mutter vom Sohne begehrt wird, sondern seine Stiefmutter: eine Frau, die für den Sohn nur den Namen „Mutter“ führt, also keine Blutsverwandte aber doch die Gattin seines leiblichen Vaters ist. Und während im Ödipus schon der Umstand, daß der Sohn seine Mutter für eine Fremde hält, den Liebesverkehr ermöglicht, bleibt er im Carlos, trotzdem die Mutter eine Fremde ist, also trotz der Beseitigung des anstößigen Hindernisses unmöglich, denn die inneren Widerstände dagegen, die Abwehrregungen des Dichters, sind zu mächtig geworden. Wie also bei Sophokles die Blutschande zwischen Mutter und Sohn

gleichsam unbewußt gerechtfertigt wird, indem der Wunsch nach Realisierung der Inzestphantasie die Erkennung des verwandtschaftlichen Verhältnisses hinausschiebt, so bewirkt bei Schiller die Abwehr der verwerflichen Neigung zur Mutter die Milderung zum Stiefverhältnis.

Noch deutlicher offenbart sich in der verschiedenen Behandlung des Verhältnisses zum Vater das Fortschreiten in der Verdrängungslinie. Im Ödipus stellen sich dem Durchbruch der erotischen Leidenschaft des Sohnes für die Mutter nur geringe innere Hemmungen entgegen; das äußere der Realisierung seiner Liebesphantasie im Wege stehende Hindernis räumt der Sohn unbedenklich hinweg. Er hat, zu Beginn der Tragödie, nicht nur seinen Vater schon vor langer Zeit getötet, sondern auch jede Erinnerung daran verloren (verdrängt), wie er ja infolge der Abwehr des Vatermordimpulses seinen Vater für einen Fremden hält. Im Hamlet dagegen ist der Vater erst kurze Zeit tot und die Erinnerung an ihn ist im Sohne so übermächtig noch lebendig, daß sie sich als „Geist" zwischen Mutter und Sohn stellt (III, 4). Wie jedoch Hamlet die Mutter nicht besitzt, so hat er auch den Vater nicht selbst getötet; er läßt diese beiden Wunschregungen — gleichsam als Kompromiß zwischen ihrem ungestümen Verlangen und den sie hemmenden mächtigen Abwehrregungen — vom „Oheim" realisieren. Aber ähnlich wie im Don Carlos die erotische Neigung zur leiblichen Mutter sich verbirgt hinter der Verliebtheit in eine Frau, die gleichsam nur zur Hälfte die Mutter des Sohnes ist (als Gattin des Vaters), zum anderen Teil jedoch seine Geliebte (seine frühere Braut), so verschanzt sich im Hamlet hinter dem berechtigten Haß gegen den „Oheim-Vater" („uncle-father" II, 2) die gehässige Eifersucht auf den leiblichen Vater. Es läßt sich an der Dichtung selbst die Probe darauf machen, daß der mächtige Eifersucht- und Haßaffekt Hamlets eigentlich dem leiblichen Vater gilt und daß seine Ableitung auf die Ersatzperson des „Oheims" nur zur Verhüllung und Rechtfertigung dieser verwerflichen Regung dient. Es bedarf nämlich nur einer, zu analytischen Zwecken erlaubten Ausschaltung der Geisterepisoden aus dem dramatischen Gefüge, um uns das zu Grunde liegende Schema des wegen seiner Verliebtheit in die Mutter auf den Vater eifersüchtigen Sohnes erkennen zu lassen. In diesem Schema würde König Claudius natürlich als der leibliche Vater auftreten, gegen den sich der Haß des Sohnes richtet. Diese Offenheit widerstrebt aber der mächtigen Verdrängungstendenz des Dichters und darum wird der gehaßte Nebenbuhler um die Neigung der Mutter zum Stiefvater gemildert, welcher der Stiefmutter im Don Carlos entspricht. In diesem Sinne ist König Claudius gewissermaßen auch zur Hälfte Hamlets Vater und als solcher sein Nebenbuhler und Feind; zur anderen Hälfte dagegen, als Mörder des Vaters und als dessen Stellvertreter bei der Mutter, ist er der verkörperte Wunsch Hamlets. Während also bei Sophokles der Sohn den Vater wirklich tötet, er-

scheint bei Shakespeare der Vater gleichsam halbtot (als „Geist“): das heißt, es ist nur das mächtige unbewußte Verlangen des Sohnes, das ihn tot wünscht und auch so erscheinen läßt, während er doch versteckt hinter der Maske des Stiefvaters lebt und der Sohn ihn nur in dieser Verhüllung — ähnlich wie Ödipus den Vater in der Unkenntlichkeit — töten kann. Bei Schiller endlich lebt der Vater wirklich noch und stellt sich leibhaftig zwischen die Liebe von Mutter und Sohn (Don Carlos, letzte Szene: „Der König steht zwischen ihnen“).

König Ödipus und Don Carlos stellen also, da sie als wirksame und hochgeschätzte Kunstwerke zugleich mit dem Innenleben ihrer Dichter auch das geheimste Empfinden ihrer Zeit verkörpern, zwei Pole im Verdrängungsprozeß des Seelenlebens dar. Im Ödipus ist der leibliche Vater schon lange getötet und vergessen, während die geliebte Mutter mit dem unerkannten Sohn in ehelicher Gemeinschaft lebt: hier finden also noch beide Kinderwünsche des Sohnes in vollem Umfange, ja in den Dimensionen des erwachsenen Liebeslebens, ihre Erfüllung. In Carlos dagegen bleiben diese beiden Wünsche nicht nur unerfüllt, sondern die dichterische Darstellung bewegt sich in übertriebenen Reaktionen darauf, welche wie Schutzmaßregeln gegen die nunmehr gefürchtete Wunscherfüllung anmuten: die leibliche Mutter ist längst tot (sie starb bei der Geburt des Sohnes) und der eigene Vater steht dem Sohn a priori als erbitterter Feind und mißtrauischer Nebenbuhler gegenüber: so übermächtig ist die innere Abwehr dieser Wunschregungen nunmehr geworden. Wir erkennen so im Stiefmutter-Thema ebenso wie im Motiv des übertriebenen Hasses gegen den Sohn („Don Carlos“) zwei Verdrängungsformen der ursprünglich positiven Inzestphantasie („Ödipus“), deren eine uns die fortschreitende Verdrängung des verpönten Inzestwunsches, aber auch einen Ausweg zu seiner möglichen Realisierung veranschaulicht, während die andere uns die Richtung dieses Verdrängungsprozesses zeigt. Dieser zielt dahin, zunächst die verwerflichen Haßimpulse des Sohnes gegen den Vater zu hemmen, im weiteren Verlaufe aber sie im Wege einer ausgleichenden Gerechtigkeit als Strafe des Vaters gegen den Sohn selbst zu wenden (Don Carlos stirbt auf Befehl seines Vaters).

Ist so der Carlos-Stoff in Schillers Darstellung zur Antithese der Ödipus-Fabel geworden, so finden wir im Hamlet Shakespeares den Wendepunkt dieses Prozesses. Die Verdrängung ist hier gleichsam erst zur Hälfte durchgeführt und dementsprechend findet nur noch einer der Wünsche, der vom Tode das Vaters, wenigstens teilweise Erfüllung. Die erotische Neigung zur Mutter ist fast völlig zurückgedrängt und durch die gegenteiligen Empfindungen verdeckt, was sich deutlich in Hamlets Sexualablehnung (Ophelia gegenüber) äußert. Die ursprüngliche Neigung zur Mutter schlägt aber noch in vereinzelten Andeutungen durch; besonders in der schon herangezogenen großen Szene (4) des dritten Aktes, wo Hamlet seiner Mutter heftige

Vorwürfe macht, aus denen deutlich die Eifersucht des Verschmähten klingt. So aus seinen Abschiedsworten an die Mutter, in denen er sie ermahnt: „Seid zur Nacht enthaltsam! . . . Geht nicht in meines Oheims [(Stief-)Vaters] Bett.“ Bezeichnend ist für diese Auffassung, daß seine Vorwürfe fast nur ihre übereilt geschlossene zweite Ehe[1]) und nicht ihre vermutliche Mitschuld oder zustimmende Duldung der Mordtat betreffen. Es mutet fast so an, als sei er der Mutter bloß gram, weil sie ihren ehelichen Pflichten nachkomme und dadurch gleichsam den Sohn seiner unbewußten Liebeshoffnung auf sie beraube. Wie die Neigung zur Mutter, so kommt auch der Wunsch nach Beseitigung des Vaters im Hamlet nicht mehr so naiv zum Ausdruck, wie im Ödipus. Erst hinter einer durch die mächtigen Abwehrregungen geschaffenen doppelten Verhüllung kann er Befriedigung finden. Der Dichter läßt den Mord des alten Königs durch dessen Bruder Claudius[2]) vollziehen und wälzt so den peinigenden Impuls des Vatermordes scheinbar von der Seele des Sohnes ab. Aber es wendet sich damit nur der eifersüchtige Haß des Sohnes, der eigentlich dem Vater gilt, in seiner ganzen Wucht auf dessen Stellvertreter, den Stiefvater. An dieser Zwischenperson kann sich die feindselige Gesinnung des Sohnes nicht nur offener äußern, sie wird sogar durch das auf diesen Strohmann abgewälzte Verbrechen gerechtfertigt, ja noch mehr, durch die Pflicht der Vaterrache aus edlen Gefühlen motiviert. Die Abwehr des unverträglichen Vaterhasses hat also hier zu einer Umwertung dieser Empfindung geführt, die wir etwa als gelungene Sublimierung bezeichnen könnten, wo sie nicht in Neurose umgeschlagen ist: der ursprünglich auf den Vater gerichtete Haßimpuls wird auf dessen Mörder, den Stiefvater, übertragen und die gehässige Feindschaft gegen diesen läßt der Dichter einer überschwenglichen Liebe zum Vater entspringen, die glühend nach Rache verlangt. Aber auch an dieser Zwischenperson ist der Sohn nicht im stande, den Mord zu vollstrecken, weil er in ihr nach Freuds Lösung des Hamlets-Problems die Verkörpernng seiner eigenen unlustbetonten Wunschregungen sehen muß. Anderseits aber kann der Sohn die Rache an dem Mörder des Vaters, an seinem Oheim und Stiefvater, deswegen nicht vollziehen, weil dieser für ihn nur eine zweite Auflage des Vaters darstellt. Es drängt sich hier das Bild der Hydra auf: an Stelle des aus dem Wege geräumten Vaters taucht sein abgeblaßtes Ebenbild (vgl. den Geist) auf, das sich im Bruder des Vaters zu einem

[1]) Eine ähnliche unbewußte Eifersucht auf den zweiten Gatten, der nach dem Tode des ersten die vom Kind so lang ersehnte und endlich freigewordene Stelle einnimmt, dürfte der tiefste Grund des so regelmäßig feindseligen Verhältnisses zu den Stiefeltern sein.

[2]) Durch diese verwandtschaftliche Beziehung erscheint König Claudius noch deutlicher als zweiter verblaßter Abklatsch des Vaters: er ist nicht nur der Stiefvater Hamlets, sondern auch dessen Oheim, also ein Blutsverwandter, wie der leibliche Vater. Aber auch der Ersatz des Vatermordes durch den Brudermord ist, wie im zweiten Abschnitt ausgeführt werden soll, kein zufälliger.

neuen Vater (Stiefvater) verkörpert, d. h. zu einem Mann, der auf die Mutter die gleichen Ansprüche hat wie der Vater. Es ist einerseits so, als hätte sich mit der Tötung des alten Königs für den Sohn nichts geändert, anderseits als wäre das Geschehene überflüssig, zwecklos gewesen, denn sowohl der Gedanke an den toten Vater (den Geist), als auch der noch lebende Vater hindern hier die Liebesbeziehung des Sohnes, die im Ödipus durch die naive Beseitigung des Vaters ermöglicht wird. Wie im Hamlet der ganze zum Inzestkomplex gehörige Affekt auf den Wunsch nach Beseitigung der Vaters konzentriert ist, zeigt ein wenig beachtetes Detail, das gleichsam wieder einen versteckten Vatermord darstellt. Wie Hamlet den Mordimpuls vom Vater auf den Stiefvater verschoben hat, so richtet er ihn nun vom Oheim, in dem er wieder nur das Ebenbild des Vaters sieht, auf Polonius, der sich zwischen ihn und die Mutter zu drängen versucht, wie der Vater. Aber auch diese dritte, nicht mehr blutsverwandte Verkörperung des Vaters, vermag Hamlet nur in Unkenntnis ihrer wahren Bedeutung und hinter einer angenommenen Gestalt zu töten. Daß der unabsichtliche Totschlag des hinter der Tapete des Schlafgemachs verborgenen Lauschers für Hamlet die Bedeutung eines Vatermordes hat, verrät sich sogleich nach der Tat in seiner gelassenen Frage: „Ist das der König?“ (der Vater). So schlägt auch hier wieder nur der mächtige Haß gegen den Nebenbuhler bei seiner königlichen Mutter durch. Die Erkenntnis, daß er in seiner Verblendung den unschuldigen Polonius getötet habe, macht auch diese verkappte Befriedigung seines eifersüchtigen Nebenbuhlerhasses wirkungslos und läßt den Haßaffekt wieder in voller Stärke aufflammen. Hamlet durchschaut gleichsam unbewußt den Selbstbetrug, der in solchen Ersetzungen des Vaters durch andere Personen (Claudius, Polonius) liegt: der „Geist des ermordeten Vaters“ plagt ihn noch so lange, bis er schließlich offen und mit eigener Hand den Gatten seiner Mutter, also den (Stief-)Vater, wirklich tötet. Damit vernichtet er aber zugleich in der Gestalt des Oheims die Verkörperung seiner eigenen Wünsche, die auf Beseitigung des Vaters und Besitzergreifung der Mutter gerichtet sind: er hat also nichts mehr zu wünschen und „der Rest ist Schweigen“.

An der Mehrseitigkeit dieses Deutungsversuches, der im Verlaufe unserer Untersuchung an den entscheidenden Punkten noch gestützt werden soll, wird niemand Anstoß nehmen, der durch das Studium unbewußter Seelenvorgänge gegen eine Unterschätzung der Kompliziertheit und Bedeutsamkeit auch des scheinbar selbstverständlichsten psychischen Geschehens gefeit ist. Er wird vielmehr die Deutung im Detail höchst unvollständig finden, dagegen in den Grundzügen eine so verblüffende Ähnlichkeit der dichterischen Schöpfung mit den Gebilden der Traumarbeit und den in ihrer Art künstlerisch aufgebauten Symptomen der Psychoneurose erkennen, daß ihm die innige Verwandtschaft der Triebkräfte und selbst der Mechanismen dieser Seelentätigkeiten über jeden Zweifel feststehen wird. Es soll jedoch

mit diesem vorläufigen Hinweis auf die Verwandtschaft der dichterischen Produktionen mit den Gebilden der Traumarbeit und den Symptomen der Psychoneurose keineswegs behauptet werden, daß der Künstler ein Neurotiker sei, was ja auch unseren theoretischen Anschauungen widerspräche, sondern daß er dem Neurotiker, wie es die Wirklichkeit nur zu oft zeigt, in psychologischer Beziehung sehr nahe steht, was unseren Voraussetzungen und Erwartungen durchaus entspricht. Denn es walten im Künstler keine überirdischen Mächte, seine Schöpfungen sind vielmehr aufs innigste verwandt mit den Produktionen des Neurotikers, aber auch mit den psychischen Leistungen des Normalen, zu denen in erster Linie der Traum gehört, zu deren Erforschung wir aber weder eine Veranlassung noch einen Zugang gehabt hätten, wenn nicht die Leiden der Gemütskranken, mit ihrer Verschärfung und Verdeutlichung normalen Empfindens, uns beides geboten hätten. Die Grenzen aber lassen sich hier, wie überall in der Natur, nicht scharf ziehen; auch sind die Mischformen so häufig und mannigfaltig, daß eine solche Unterscheidung nur theoretische Bedeutung beanspruchen könnte. Praktisch wird der Dichter, wie er ja gewiß in normaler Weise träumt, auch ein gutes Stück neurotischer Eigenheiten an sich haben, die noch näher charakterisiert werden sollen. Das entscheidende Moment wird aber in feinen graduellen Differenzierungen und nicht in prinzipiellen Gegensätzen zu suchen sein.[1])

* * *

Ein Versuch, diese vorläufig noch schwankende psychologische Stellung des Dichters zwischen dem Träumer und dem Neurotiker näher zu kennzeichnen und schärfer zu bestimmen scheint zunächst das gegenteilige Ergebnis zu haben: es verwischen sich die Grenzen zwischen den normalen, pathologischen und höherwertigen Seelenvorgängen vollends. Vor allem sind es zwei von Freud in der „Traumdeutung" aufgedeckte und bei der Lösung neurotischer Symptome praktisch erwiesene Mechanismen des seelischen Geschehens überhaupt,[2]) die die künstlerische Seelentätigkeit vornehmlich zu charakterisieren scheinen: die Mechanismen der Verdrängung und der Verdichtung. Wir haben uns bisher mit absichtlicher Vermeidung dieser Termini[3]) einer mehr bildlichen Ausdrucksweise bedient, welche sich dem dichterischen Empfinden anzupassen suchte; wir brauchen diese Gleichnisse aber nur in die Sprache unserer psy-

---

[1]) Vgl. zu diesem Problem Rank: Der Künstler. — Stekel (Dichtung und Neurose, Wiesbaden 1909) betont den pathologischen Charakter des Dichters, der sich nach seiner Meinung gar nicht vom Neurotiker unterscheidet (a. a. O. S. 5).

[2]) Vgl. Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, 1905, 2. Aufl. 1912 und Psychopathologie des Alltagslebens, 4. Aufl., Berlin 1912.

[3]) Der kulturelle Verdrängungsprozeß ist nicht zu verwechseln mit dem individuellen Verdrängungsmechanismus.

chologischen Erkenntnis zu übersetzen, um den wesentlichen Anteil dieser Mechanismen am dichterischen Schaffen zu veranschaulichen. Der Gegensatz von „blutsverwandten“ und „fremden“ Personen, mit dem wir bei der psychologischen Deutung einzelner Gestalten scheinbar ein bloßes Wortspiel trieben, ist nichts anderes als eine bildliche Darstellung des Verdrängungsvorganges bei der dichterischen Verarbeitung der Inzestregungen. Auch die normaler Weise erfolgende Verdrängung der erotisch betonten Neigung des Kindes zur Mutter läßt sich nicht besser veranschaulichen, als wenn man sich bewußt des intuitiven dichterischen Bildes bedient: die Mutter muß für den verliebten Sohn in erotischer Beziehung zu einer Fremden werden (Ödipus, Carlos) und der Sohn muß lernen, seine erotischen Gefühle fremden Frauen zuzuwenden, hinter denen allerdings, wie die Dichter unbefangen verraten, das Bild der Mutter steht. Die dichterische Darstellung zeigt uns diesen Verdrängungsmechanismus gleichsam in Tätigkeit, wir erleben sozusagen die Verwandlung der Blutsverwandten in fremde Personen mit, erkennen aber auch, wie im unverhüllten Inzesttraum diese Verdrängung wieder aufgehoben erscheint und ahnen, daß ihr völliges Mißglücken zur Neurose führen wird.[1])

Aus der gesteigerten Verdrängung folgt notwendig ein zweiter seelischer Vorgang, dessen Kenntnis von der größten Bedeutung für das Verständnis der dichterischen Produktion ist. Es entspricht längst bekannten Gesetzen der Bewußtseinspsychologie, daß verwandte sowie auch gegensätzliche Gedanken und Vorstellungsreihen enge Assoziationen eingehen. Für die unbewußten Seelenvorgänge scheint nun ein ähnliches Gesetz zu gelten[2]): die ins Unbewußte verdrängten Vorstellungen werden von gleichsinnigen zur Verstärkung und von gegensätzlichen zur Vereinigung angezogen und verschmelzen mit ihnen zu neuen Mischverbindungen. Daß dieser Vorgang der Verdichtung unbewußter Vorstellungen einen wesentlichen Anteil an der dramatischen Schöpfung hat, läßt sich bei einer Vergleichung mit dem uns vertraut gewordenen Traumleben unschwer erkennen. Auch zur vorläufigen Charakterisierung dieser Seelentätigkeit genügt es, wenn wir das Gleichnis, das sich uns bei der Analyse der hinter den dichterischen Gestalten wirksamen Gefühlsregungen aufdrängte, in bewußte psychologische Erkennntis umsetzen. Wir gewannen den Eindruck, daß einzelne dichterische Gestalten (besonders die Stiefmutter im Don Carlos und der Stiefvater im Hamlet) ein Kompromißergebnis verschiedener — vornehmlich zweier meist gegensätzlicher — Gedankenzüge darstellen. Wir gaben dieser Tatsache gleichnisweise Ausdruck, indem wir meinten, die Person stelle zur einen Hälfte etwas anderes dar als zum andern Teil. Diese Einsicht setzt voraus, daß die Person

---

[1]) Vgl. die Analyse der Phobie eines 5jähr. Knaben im Jahrbuch f. psychoanalyt. u. psychopatholog. Forschungen I, 1.

[2]) Vielmehr erscheinen z. B. die bewußten Kontrast-Assoziationen nur als Spiegelung der im Unbewußten miteinander gepaarten Gegensätze.

durch Zusammenfügen und Ineinanderfließen verschiedener Gedanken und Phantasiebilder entstanden sei. Diesen Vorgang hat Freud aber bei der Traum- und Witzbildung als Verdichtung beschrieben und auch seine Beteiligung an der Schaffung der psychoneurotischen Symptome nachgewiesen, die nach Freuds Untersuchungen regelmäßig der Kompromißausdruck zwischen zwei gegensätzlichen Seelenströmungen darstellen (Traumdeutung, 2., Aufl. S. 351).

Sind wir bei unseren bisherigen Bemühungen, dem Verständnis der dichterischen Seelentätigkeit näherzukommen, lediglich auf eine besondere Verwertung der Mechanismen gestoßen, deren glattes Funktionieren das normale seelische Geschehen gewährleistet, während ihr zeitweiliges Versagen die psychoneurotischen Störungen veranlaßt, so führt eine weitere Vertiefung in das Wesen des dichterischen Schöpfungsaktes zur Einsicht in Mechanismen, die gleichfalls von den bewußten Seelenvorgängen in charakteristischer Weise abweichen, wenn sie auch nicht ausschließlich der dichterischen Tätigkeit zu eigen sind, sondern daneben gewisse pathologische Vorgänge beherrschen. Wir haben bisher die dramatischen Schöpfungen gemäß unseren psychologischen Voraussetzungen vom egozentrischen Standpunkt des Dichters, also aus dem Gefühlsleben des Kindes heraus betrachtet, indem wir den Dichter stillschweigend mit seinem Helden identifizierten. Dieses Verfahren, das durch die Ergebnisse der vorstehenden Betrachtungen seine besondere Berechtigung erhielt, gewährt uns in seiner konsequenten Durchführung neue Einsichten in das Geheimnis der dramatischen Schöpfung. Es ist ohne weiters zu erkennen, daß die gesetzmäßige Wandlung im Verhalten der Eltern, wie wir sie in unseren drei Musterdramen aufzeigen konnten, weder einer Wirklichkeitsschilderung entsprechen kann noch die stoffliche Überlieferung getreu wiedergibt. Man gewinnt vielmehr den Eindruck, daß sich in den behandelten Dramen das Verhalten der Eltern je nach dem seelischen Bedürfnis des Dichterhelden verschärft oder mildert. Der Dichter kann die tendenziöse Gestaltung dieses Verhältnisses nur intuitiv aus seinen unbewußten Kindheitseindrücken und seinem danach gestalteten Empfindungs- und Phantasieleben schöpfen; er übertreibt es von seinem egozentrischen Standpunkt, um seine eigenen Gefühle den Eltern gegenüber zu rechtfertigen und zu befriedigen oder sie im Sinne der Verdrängung zu verdammen und sich dafür zu strafen. Diese tendenziöse Gestaltung der dramatischen Personen, die das Wesen der Charakterisierungskunst des Dichters ausmacht, gewinnt ungeahnte psychologische Bedeutung, wenn man eine naheliegende und doch bisher unverwertete Einsicht heranzieht. Man hat nämlich bisher bei der kritischen Beurteilung dramatischer Dichtungen und ihrer Schöpfer vielleicht am meisten dadurch gefehlt, daß man die auftretenden Personen, da sie der dichterischen Phantasie und noch viel mehr dem Zuschauer sich als leibhaftige Menschen darstellen, auch wie wirkliche Menschen betrachtet und ihre Handlungsweise nach

dem Maßstab des praktischen Lebens eingeschätzt hat.[1]) Bedenkt man dagegen, daß die dramatischen Personen, wie am Verhalten der Eltern in unseren drei Musterdramen gezeigt werden konnte, gleichsam als psychisches Gegenspiel einzelner seelischer Regungen des Dichters aufzufassen sind,[2]) so gewinnt man für die Beurteilung des Künstlers und seiner Schöpfung eine neue Grundlage. Dieser persönliche Anteil eigener seelischer Regungen des Dichters an der Gestaltung und Belebung der dramatischen Personen läßt auch sein scheinbar willkürliches Schalten mit historischen Überlieferungen begreiflich erscheinen, die dem Dichter gleichsam nur als Formen dienen, in die er den Widerstreit seines Gefühlslebens ergießen kann. So kann es kommen, daß die Handlungsweise einer dramatischen Person vom

---

[1]) In wie eigenartiger und fast halluzinatorischer Deutlichkeit die großen Dichter ihre Phantasiegestalten verwirklicht sehen, kann man aus vereinzelten Äußerungen der Künstler über die Art ihres Schaffens entnehmen. So äußert sich Ibsen (Nachgel. Schriften, Berlin 1909) im Jahre 1888 gelegentlich der Arbeit an der „Frau vom Meere“: „Bevor ich ein Wort niederschreibe, muß ich meinen Menschen durch und durch in meiner Gewalt haben, ich muß ihn bis in die letzte Falte der Seele sehen . . . Auch äußerlich muß ich ihn vor mir haben, bis auf den letzten Knopf, wie er geht und steht, wie er sich benimmt, welchen Klang seine Stimme hat. Dann laß ichs nimmer los, bis sich sein Schicksal erfüllt hat.“ — In einem ähnlichen Sinne schildert Richard Wagner (Gesam. Schr., Band 10, S. 172) in der Form eines Ratschlages „über das Operndichten und Komponieren im Besonderen“ seinen Verkehr mit den Gestalten seiner Einbildungskraft: „Er sehe sich nun z. B. die eine Person, die ihn gerade heute am nächsten angeht, recht genau an . . . Er stelle sie sich in ein Dämmerlicht, da er nur den Blick ihrer Augen gewahrt; sprechen diese zu ihm, so gerät die Gestalt selbst jetzt wohl auch in eine Bewegung, die ihn vielleicht sogar erschreckt; . . . endlich erbeben ihre Lippen, sie öffnet den Mund und eine Geisterstimme sagt ihm etwas ganz Wirkliches, durchaus Faßliches, aber auch so Unerhörtes, so daß — er darüber aus dem Traum erwacht. Alles ist verschwunden; in dem geistigen Gehör tönt es ihm fort: er hat einen Einfall gehabt . . . von jener merkwürdigen Gestalt in jenem wunderlichen Augenblick der Entrücktheit ihm überliefert und zu eigen gegeben.“ — Fast mit denselben Worten nennt Jean Paul (cit. nach Behaghel, S. 16) den echten Dichter beim Schreiben „nur den Zuhörer, nicht den Sprachlehrer seiner Charaktere; er schaut sie lebendig an und dann hört er sie.“ — „Ich sehe Gestalten,“ heißt es bei Hebbel (cit. Behaghel, S. 16), „mehr oder weniger hell beleuchtet, sei es nun im Dämmerlicht meiner Phantasie oder der Geschichte und es reizt mich, sie festzuhalten, wie der Maler; Kopf nach Kopf tritt hervor und alles übrige findet sich hinzu, wenn ich es brauche.“ — Fast genau so lautet der Bericht bei Otto Ludwig (Behaghel, S. 16): „dann seh ich Gestalten, eine oder mehrere in irgend einer Stellung und Gebärdung für sich oder gegeneinander . . . Bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der zuerst gesehenen Situation aus, schießen immer neue plastischmimische Gestalten und Gruppen auf, bis ich das ganze Stück in allen seinen Szenen habe.“ Und von einem Einzelfalle heißt es: „Das ganze zeigte sich in einer neuen Gestalt und immer in solcher Lebendigkeit, daß ich die Menschen neben mir am Bette sitzen sah.“ Weitere Beispiele bei Behaghel, Anmkg. 94.

[2]) Schiller (Brief vom 14. April 1783): „Alle Geburten unserer Phantasie wären also zuletzt nur Wir selbst.“

Goethe (bei Eckermann I. 39): „Charaktere und Ansichten lösen sich als Seiten des Dichters von ihm ab.“

Vgl. dazu Jung (Journal f. Psychol. u. Neurol. VIII. 1908, Heft 1/2): „In den Träumen sieht man deutlich, wie die Personen innere Gefühle darstellen.“

realen Standpunkt ganz unbegreiflich, ja selbst unmöglich erscheint, während sie psychologisch betrachtet einen guten Sinn und ihre vollkommene Berechtigung hat. [1]) Die extremsten Formen dieser tendenziösen Charakterisierung zeigen uns einen weiteren ebenfalls hochbedeutsamen Mechanismus der dichterischen Gestaltungskraft an der Arbeit, welcher in der Weise wirkt, daß gewisse seelische Regungen des Dichters nach außen projiziert und als handelnde Personen verkörpert werden, die dem Dichterhelden als äußerer Antrieb oder Hemmung dienen. Wir merken sogleich, daß dieser Projektionsmechanismus, der in der Folge an unseren Musterdramen erläutert werden soll, in einer gewissen Gegensätzlichkeit zum Verdrängungsmechanismus steht. Wie durch die Verdrängung einzelne seelische Komplexe gleichsam innerlich erledigt, im Unbewußten verarbeitet werden sollen, so finden diese Komplexe durch den Projektionsvorgang eine äußerliche Abfuhr. Während aber die Verdrängung sozusagen die automatische Verurteilung eines Gedankens darstellt, soll die Projektion in der Regel eine Art Rechtfertigung desselben ermöglichen. [2])

Wie nun aus der gleichsam im Unbewußten fortgesetzten Verdrängung eine Verdichtung der verdrängten Komplexe folgt, so ergibt sich aus der gleichsam außen weiter fortgeführten Projektion eine Spaltung der als handelnde Personen verkörperten seelischen Regungen in ihre — meist gegensätzlichen — Elemente. Auch hier wieder fällt uns auf, daß diese Spaltung wie ein Gegensatz, wie eine Aufhebung der Verdichtung erscheint, da bei diesem seelischen Vorgang gleichsam die ursprünglich verdichteten Komplexe wieder in ihre Elemente auseinanderfallen. Wir dürfen hier zur Verdeutlichung auf die einleitende Analyse zurückgreifen, in der wir uns des Bildes bedienten, gewisse dramatische Personen stellten zur Hälfte dies, zur anderen Hälfte etwas Gegensätzliches dar. Wie diese beiden Bedeutungen in des Dichters Unbewußtem derselben Person gelten (Ambivalenz), sich also trotz ihrer Gegensätzlichkeit zur einheitlichen Gestalt verdichten, so werden sie bei ihrer Projektion nach außen und der Verkörperung als handelnde Personen in ihre ursprüngliche Selbständigkeit zerlegt. So erkennen wir in den beiden Vätern der Ödipus-Fabel (Laïos und Polybos) wie der Hamlet-Sage (der alte König und Claudius) derartig selbständig gewordene Abspaltungen von der ursprünglich einheitlichen, aus verschiedenen Einstellungen des Sohnes verdichteten Vatergestalt: der erhabene unantastbare Vater, wie er dem bewundernden Kinde erscheint, wird dem tödlich gehaßten Vater,

[1]) Vgl. Freuds: Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens (Jahrb. f. Psa. III, 1911).

[2]) Das klassische kulturhistorische Beispiel für diesen Mechanismus und seine Verwertung ist die mittelalterliche Ausgestaltung der Teufelsfigur, die eine Verkörperung aller bösen, verwerflichen Triebe darstellt und den Durchbruch derselben beim Menschen durch den Hinweis auf die „Besessenheit" zu rechtfertigen weiß.

wie er dem eifersüchtigen Jüngling erscheint, gegenübergestellt. Man sieht hier deutlich, wie diese Spaltung die hemmungslose Befriedigung der verpönten Regung ermöglicht. Im „Mythus von der Geburt des Helden" ist gezeigt, daß dieser Mechanismus der Projektion und Spaltung (Auseinanderlegung) die mythische Phantasietätigkeit vornehmlich charakterisiert, aber auch den Seelenzustand gewisser Geisteskranker beherrscht. Die Projizierung eigener seelischer Wahrnehmungen nach außen spielt, wie vereinzelte Analysen gezeigt haben, bei den Wahnbildungen der Paranoiker die größte Rolle,[1]) während die Spaltung vereinheitlichter Vorstellungskomplexe in ihre Elemente nach einer Andeutung Freuds dem geistigen Zerfall bei der Dementia praecox zu Grunde liegt.[2]) Während also die dichterischen Mechanismen der Verdrängung und der Verdichtung das normale seelische Geschehen ebenso bestimmen wie die neurotische Symptombildung, charakterisieren die dichterischen Mechanismen der Projektion und der Spaltung vornehmlich das psychotische Krankheitsbild. Wir sind nun in der Lage unsere Formel für die psychische Eigenart des Dichters, von dem wir sagten, er stehe in psychologischer Beziehung zwischen dem normalen Träumer und dem Psychopathen, dahin zu ergänzen, daß die dichterische Produktion zunächst eine Verwendung zweier normaler Traummechanismen und zweier pathologischer Mechanismen erkennen läßt. Wir verstehen aber auch, warum sie sich dieser gewissermaßen gegensätzlichen Mechanismen bedienen muß. Die beiden Traummechanismen bereiten gleichsam innerlich das Material vor, bearbeiten es in der eigentümlichen Weise, die uns in der Neurose verwirrt, am Traum befremdet, im Alltagsleben ärgert, die wir am Witz belachen und in der Dichtung bewundern. Die beiden anderen Mechanismen machen aber das eigentliche Wesen der dichterischen Gestaltungskraft aus, indem sie das innerlich so bearbeitete Material nach außen werfen und es auf diese Weise einerseits psychisch erledigen, anderseits sozial verwertbar machen. Im Gegensatz dazu steht der sozusagen unsoziale Träumer, dessen „Projektionen" sich in seinem Innern abspielen und auf der anderen Seite der antisoziale Paranoiker, der sie mit der Realität verwechselt. Dieser Gegensatz läßt sich jedoch praktisch nicht so scharf festhalten, da wir auch beim Dichter eine Art innerer Traumarbeit als Vorstufe annehmen müssen, sowie anderseits unsere Anerkennung seiner Leistung mit seiner Fähigkeit wächst, uns eine zweite Realität vorzutäuschen. Diese Aufgabe gelingt weitaus am besten dem darin noch durch den Schauspieler unterstützten Dramatiker, der ja — fast wie der Paranoiker — seine inneren Regungen als handelnde Personen verkörpert

---

[1]) Vgl. Freud: Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia. Jahrb. III, 1911. Der im Seelenleben allgemein wirksame Projektionsmechanismus wird nach Freud in der Paranoia mit Vorliebe zur Darstellung der Affektverwandlung benützt. Über die Projektion vgl. man auch Ferenczi: Introjektion und Übertragung (Jahrb. I, 1909, bes. S. 429 f.)

[2]) Vgl. auch Jung: Zur Psychologie der Dementia praecox. Halle 1907.

agieren sieht und sprechen läßt und den darum auch vor allem eine besondere Fähigkeit zur psychischen Projektion vor den Dichtern auszeichnet, die sich zur Mitteilung der befreienden Gestaltung ihrer Phantasien anderer Formen bedienen. So ist die spezifische Fähigkeit des Dramatikers der mythenbildenden Phantasietätigkeit aufs innigste verwandt und darum die Übernahme mythisch überlieferter Stoffe als Vorstufe der dramatischen Handlung so häufig (vgl. Ödipus, Hamlet). Der Dichter hat dabei nur den von einer psychisch gleich eingestellten Mehrheit im Laufe von Generationen einheitlich ausgestalteten Mythus (etwa die Ödipus-Fabel) nur nach seinem persönlichen (Inzest-)Komplex zu modifizieren und findet darin, ebenso wie das mythenbildende Volk, die Rechtfertigung seiner eigenen, ihn bedrückenden Gefühlseinstellung. Während aber die Mythenbildner den Stoff nach einer Richtung beständig simplifizieren, muß der persönliche Dichter, wenn er seine individuelle Komplexgestaltung zum Ausdruck bringen will, den Stoff wieder nach den ihm ursprünglich innewohnenden verschiedenen Seiten diffundieren lassen. Man könnte den Mythus mit einem durch das beständige Fortschleppen und Bearbeiten abgeschliffenen Bachkiesel, die dramatisch dargestellte Stoffmasse mit einem sogleich erstarrten Eruptivgestein vergleichen. Dementsprechend erhält der Mythus seine eigentliche Gestalt erst durch einen lange fortdauernden Modelungsvorgang, während man umgekehrt der dichterischen Produktion gegenüber bemüht ist, die ursprüngliche Gestalt so rein und unangetastet wie möglich zu erhalten. Inwieweit in den verschiedenen Dichtungsgattungen (einschließlich der Mythen- und Märchengestaltung) einzelne spezielle psychische Mechanismen vorherrschen und wie weit eine gewisse Veranlagung im Verein mit psychischen Fähigkeiten und Schicksalen den Künstler zur Bevorzugung bestimmter Formen veranlaßt oder nötigt, kann hier nicht näher untersucht werden. Wir haben es hier vorwiegend mit den unseren nächtlichen Traumproduktionen und gewissen Gebilden und Vorgängen der Geisteskrankheit am nächsten stehenden dramatischen Schöpfungen zu tun. In dem allmählichen Entwicklungsprozeß dieser spezifisch dramatischen Fähigkeiten läßt sich aber ein deutliches Hinneigen des ursprünglichen, im Mythus noch deutlich durchschimmernden mehr traumhaften Charakters der dichterischen Produktionen zu immer deutlicherer neurotischer Gestaltung nicht verkennen. Ahnt uns so ein Zusammenhang dieses Entwicklungsprozesses mit dem fortschreitenden Prozeß der säkularen Verdrängung, so wollen wir doch zunächst diesen Entwicklungsgang der dramatischen Gestaltungsfähigkeit an unseren drei Musterdramen verfolgen, ehe wir eine Synthese wagen.

* * *

Wir sind bei unserer Untersuchung von den Inzest-Träumen ausgegangen und haben die dramatische Gestaltung einzelner typischer Motive als eine Art sublimerer Äußerung derselben infantilen Gefühlsregungen erkannt, welche diesen Traumerscheinungen zu Grunde liegen. Daß diese künstlerische Verarbeitung der Inzestregungen vom psychologischen Standpunkt wirklich als ein fortgesetzter Verdrängungsprozeß der traumbildenden Mächte aufgefaßt werden darf, bestätigen uns die Dichter selbst, diese tiefsten unbewußten Seelenkenner, indem sie diesem von ihnen wohlgefühlten Zusammenhang sehr häufig Ausdruck verleihen. Fast in allen Inzestdichtungen lassen sich mehr oder minder deutliche Nachklänge jenes traumhaften Ursprungs sowie immer unverkennbarere Anzeichen für den Fortschritt des Verdrängungslebens in der Richtung zur Neurose wahrnehmen. Freud beruft sich auch bei seiner Deutung der Ödipus-Fabel (a. a. O. S. 182) auf diese Tatsache: „Daß die Sage von Ödipus einem uralten Traumstoff entsprossen ist, welcher jene peinliche Störung des Verhältnisses zu den Eltern durch die ersten Regungen der Sexualität zum Inhalt hat, dafür findet sich im Text der Sophokleischen Tragödie selbst ein nicht mißzuverstehender Hinweis. Jokaste tröstet den noch nicht aufgeklärten, aber durch die Erinnerung des Orakelspruches besorgt gemachten Ödipus durch die Erwähnung eines Traumes, den ja so viele Menschen träumen, ohne daß er, meint sie, etwas bedeute:

„Denn viele Menschen sahen auch in Träumen schon
Sich zugesellt der Mutter. Doch wer alles dies
Für nichtig achtet, trägt die Last des Lebens leicht.“

Auch im Hamlet ist von Träumen die Rede. Aber ihr Inhalt wird nicht mehr so unbefangen erzählt wie im Ödipus, sondern Hamlet seufzt: „Wenn ich nur keine schlimmen Träume hätte“ (II, 2). Auch er versucht noch den Inhalt dieser Träume leicht zu nehmen, abzuwehren, und sie für bedeutungslos zu halten: „Ein Traum selbst ist nur ein Schatten“. Carlos dagegen drücken sie schwer:

„Wie Furien des Abgrunds folgen mir
Die schauerlichsten Träume“.

Ihn tröstet auch nicht mehr die Mutter — wie den Ödipus — mit der Bedeutungslosigkeit dieser Träume, sondern sie macht „klar und helle“, was Carlos „ewig, ewig dunkel bleiben sollte“ (I, 5). Sie malt ihm die Realisierung seiner Traumwünsche mit der ganzen Wucht ihrer moralischen Abwehr aus:

„Auf mich, auf Ihre Mutter hoffen Sie?
(Sie sieht ihn lange und durchdringend an — dann mit Würde und Ernst:)
Warum nicht? O, der neuerwählte König
Kann mehr als das — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — kann sogar —

Wer hindert ihn? — die Mumie des Toten
Aus ihrer Ruhe zu Escurial
Hervor ans Licht der Sonne reißen, seinen
Entweihten Staub in die vier Winde streun,[1])
Und dann zuletzt, um würdig zu vollenden —

Carlos: Um Gotteswillen, reden Sie nicht aus.

Königin: Zuletzt noch mit der Mutter sich vermählen.

Carlos: Verfluchter Sohn!

Vergleicht man diese fast neurotische, versteckt mit dem Gedanken des Vatermords und der Stellvertretung des Vaters bei der Mutter spielende Phantasie mit der naiven Traumerzählung der Jokaste, so kann man daran am besten das Fortschreiten der Verdrängung, den Zug zur Neurose, erkennen. Dieser charakteristische Unterschied läßt sich auch in der ganzen Anlage und Durchführung der Dramen nachweisen.

Schon im König Ödipus, dieser fast noch ganz traumhaft-naiven Darstellung des Inzestthemas, findet sich der Ansatz zu dem Hinausprojizieren innerer seelischer Vorgänge und ihrer Verkörperung als selbständig handelnde Personen. Die Rolle, die im Drama des Sophokles dem blinden Seher Tereisias zufällt, sowie die ganze Art seiner widerstrebend gemachten und von Ödipus anfangs mit Entrüstung zurückgewiesenen Eröffnungen erwecken den Eindruck, daß auch der Dichter in dieser mythisch überlieferten Gestalt nur eine Verkörperung der dem Helden unbewußten Kindheitsregungen darstellte, die allmählich unter heftigem Widerstand in ihm bewußt werden.

Noch deutlicher ist im Drama Shakespeares der Projektionsmechanismus an der Arbeit zu sehen und in der Gestalt des Geistes von Hamlets Vater ist sogar der Schlüssel zu seiner Deutung in unserem Sinne gegeben. Man hat den Dichter für naiv genug gehalten, um ihm den Glauben an Geistererscheinungen zusprechen zu können. Und doch deutet er selbst seine unzweifelhafte Überlegenheit diesem Aberglauben gegenüber darin an, daß er den Geist von Hamlets Vater mit feinem psychologischen Verständnis als Verkörperung einer inneren Stimme des Sohnes auffaßt,[2]) die ihn dazu drängt, den Stief-

[1]) Noch deutlicher im ersten Entwurf in der Thalia (I, 5):
„Auf Ihres Vaters Leichnam, auf den Trümmern
des Allerheiligsten gedenken Sie
in meinen Arm zu eilen — . . . .“

[2]) Hamlet sieht den Geist des verstorbenen Vaters „in seines Geistes Auge“ und auch die Königin, der sich der Geist nicht offenbart, sucht den Sohn mit der Versicherung zu beruhigen: „Dies ist nur Eures Hirnes Ausgeburt“. Bloß das gemeine Volk, welches hier durch die Soldaten repräsentiert wird, gibt der Geistererscheinung reales Leben und eine abergläubische Auslegung.

Ähnlich schreibt Fr. Vischer über Banquos Geist in Shakespeares Macbeth („Altes und Neues“, 1. H. S. 206 f.): „Ob Shakespeare an Geister glaubte, wissen

vater — oder wie wir auf Grund unserer Deutung korrigieren dürfen, den Vater — aus dem Wege zu räumen. Die heftige Abwehr dieses verwerflichen Impulses sowie das Bedürfnis nach seiner objektiven Motivierung und Rechtfertigung bewirkt dessen Projektion nach außen und die Verkörperung als äußerer Antrieb. Diese Verkörperung einer unverträglichen Regung als außenstehende Person ist im Hamlet kompliziert durch das verstärkte Bedürfnis nach einer weiteren Rechtfertigung der das Gemüt des Sohnes auch in dieser verhüllten Form noch bedrückenden feindseligen Gedanken gegen den Vater. Es wird darum die vorhin angedeutete Verschiebung des Mordimpulses auf den „Oheim“ vorgenommen, so daß es nun der Geist des ermordeten Vaters selbst ist, der den Sohn zur Tötung des Gatten seiner Mutter (des Stiefvaters) antreibt. Einer so komplizierten Rechtfertigungsphantasie ist aber der dichterische Projektionsmechanismus gleichsam nicht gewachsen: die Abwehr gelingt nicht völlig und die Personifizierung bleibt gleichsam auf halbem Wege stecken. Statt einer Gestalt von Fleisch und Blut, kommt nur ein „Geist“ zu stande, der den Rachegedanken im Sohne anfacht. Dieses Versagen der dichterischen Projektionsarbeit gestattet uns aber, sozusagen durch das Phantom hindurch, einen tieferen Einblick in die komplizierten Seelenvorgänge des Dichters. Wir erkennen im Geist von Hamlets Vater die Verkörperung von Hamlets Haß gegen den Nebenbuhler bei seiner Mutter, in einer besonderen Verdrängungsform, welche sowohl den Wunsch nach dem Tode des Vaters durch seine Erscheinung als Geist demonstriert, zugleich aber diese verwerfliche Phantasie sanktioniert durch Zugrundelegung des edlen Motivs der Vaterrache.[1]) So kann sich die eifersüchtige Abneigung gegen den eigenen Vater leicht verbergen hinter dem wohlmotivierten Vergeltungsbedürfnis gegen den Stiefvater und es liegt ganz im Sinne unserer Deutung, wenn Shakespeare diesen Haß des Sohnes gegen den bevorzugten Konkurrenten um die Neigung der Mutter einer überschwenglichen Liebe zum Vater entspringen läßt. Solche überschwengliche Affekte lassen, nach gesicherten Ergebnissen der Neurosenpsychologie, den Verdacht berechtigt erscheinen, daß sie eine Reaktion auf die ursprünglich gegenteilige, wegen ihrer Unerträglichkeit verdrängte Empfindung darstellen. Wäre die normale Liebe zum Vater und das daraus entspringende edle Bedürfnis nach

---

wir nicht; einerseits ist er wahrscheinlich, da zu seiner Zeit alle Welt daran glaubte, mindestens als Kind muß er alles Grauen an sich erlebt haben, das aus dem vollen Glauben fließt, anderseits hätte ein Dichter, der noch ganz dick in diesem Glauben steckte, denselben schwerlich zu einem so erschütternd wahren Bilde des Gewissens zu gestalten vermocht.“ Die auffällige Vorliebe Shakespeares für die Geistererscheinung Hingemordeter werden wir auch anderwärts (Richard III., Macbeth, Caesar) auf die Unsterblichkeit seines infantilen Vaterkomplexes zurückführen können (vgl. Kap. VI).

[1]) Mit der Hamlet-Sage verwandte Mythen, in denen eine ähnlich motivierte Vaterrache nachzuweisen ist, findet man im „Mythus von der Geburt des Helden“, S. 76 f.

der Rache an seinem Mörder bei Hamlet das ursprünglich treibende Moment, wie man bis jetzt allgemein angenommen hat, so bliebe das Verhalten des Helden eben nach wie vor unverständlich; es ist nicht zu begreifen, was Hamlets berechtigten Racheimpuls in der Aktion hemmen könnte, wenn man nicht annimmt, daß verdrängte Gegenregungen in dem angedeuteten Sinne wirksam sind. Aber auch einzelne bedeutsame Züge verlieren ihren eigentlichen Sinn, wenn man sich dieser psychologisch durchaus berechtigten Auffassung verschließt. So erscheint es nicht völlig motiviert, daß Hamlet die Erscheinung des Geistes seines ermordeten Vaters, auf die er ja vorbereitet ist, doch entsetzt mit den Worten abwehrt: „Engel und Boten Gottes steht uns bei! . . .“ (I, 4). Dieser Affekt erscheint jedoch angemessen, wenn man den hinter dem edlen Motiv verborgenen gehässigen Gedankenzug berücksichtigt und die Erscheinung des Geistes weniger als Ansporn zur Rache wie als Auftauchen, als Bewußtwerden des unerträglichen Vaterhaßkomplexes auffaßt.

In Schillers Don Carlos endlich treten, des Dichters gesteigertem inneren Konflikt entsprechend, der an die „Bewußtseinsspaltung“ der Psychotiker erinnert, die Hauptpersonen, den beiden gegensätzlichen Vorstellungsinhalten und Gefühlsregungen des Dichters gemäß, als Abspaltungen auf. [1]) Carlos und Posa repräsentieren die „zwei Seelen“ in Schillers Brust: der tugendhafte, der Mutter gegenüber asexuelle Sohn, die verkörperte Ablehnung des Inzestgefühls, ist Posa; der liebende, begehrende, der Mutter gegenüber leidenschaftlich erotisch empfindende Sohn ist in Carlos personifiziert. [2]) Dieser Spaltung entspricht eine analoge bei der Mutter: ihre mütterlichen, asexuellen Regungen sind personifiziert in der hohen reinen Königin (Eboli:

---

[1]) Vgl. dazu die in der Feststellung der Tatsachen ausgezeichnete Arbeit von Alfred Gercke: Die Entstehung des Don Carlos (Deutsche Rundschau, 1905, Heft 7 und 8), der auch den Zwiespalt hervorhebt, aber nur die verschiedenen Zeiten entstammende Ausarbeitung der einzelnen Teile des Dramas dafür verantwortlich macht: „So erhalten seine sämtlichen Hauptfiguren etwas Zwiespältiges in der Charakterzeichnung.“ — „Ein ähnlicher Dualismus zieht sich durch die Handlung hindurch.“ — „In Einzelheiten läßt sich ein gleicher Zwiespalt beobachten“ (Heft 7, S. 63) Auch für Posa und Carlos macht Gercke das Gleiche geltend: „So treten zwei Seiten der Dichterseele in die Erscheinung“ (S. 78). Und dann: „Auch das Zwiespältige des „Don Carlos“ tritt uns deutlich als Zwiespalt schon in der Seele des jugendlichen Dichters entgegen“ (S. 68).

Vgl. auch Otto Ludwig (Studien II, 415): „Goethe zerlegt oft einen Menschen in zwei poetische Gestalten, Faust-Mephisto, Clavigo-Carlos.“ Über diese Abspaltung von Personen oder ihrer Eigenschaften und deren selbständige Verkörperung als typische Arbeitsweise der produktiven Phantasietätigkeit sehe man die Ausführungen im „Mythus von der Geburt des Helden“ nach (S. 75 u. ff.).

[2]) „Erst im Verein mit Carlos umfaßt Posa Schillers ganzes Wesen, die wilde Leidenschaft des einen ist der Ausdruck der sinnlichen Seite, die erhabene Begeisterung des anderen der Ausdruck der stoischen Seite seiner Natur. . . . Diese Gestalt hat Schiller nicht nach der Natur gezeichnet; nicht von außen ist sie ihm gekommen, sondern tief aus seinem Innern hat er sie heraufgeholt“ (Minor, Schiller II, S. 561).

„beim Himmel diese Heilige empfindet!“), während ihre Leidenschaft für den Sohn in der Eboli verkörpert ist. Die Prinzessin Eboli ist dadurch deutlich als „Mutter“ charakterisiert, daß sie sich dem König-Vater hingibt (während Elisabeth, die reine Mutter, sich ihm verweigert; [1]) sie wird aber damit zugleich zur Dirne gestempelt und so erscheint auch hier die in Hamlets Verhältnis zu Gertrude angedeutete Auffassung wieder, daß die Hingabe an den Vater die Mutter in den Augen des verliebten Sohnes erniedrigt. Auf der anderen Seite muß natürlich dem erfolglos liebenden Sohn die Mutter in solcher Erhabenheit und unnahbarer Reine erscheinen, daß er es nicht wagt, sie mit dem Geschlechtsgenuß, nicht einmal mit dem ehelichen, in Verbindung zu bringen, sondern in ihr eine Heilige erblickt. Diese scheinbar so widerspruchsvolle und zwiespältige Auffassung der Mutter hat Freud [2]) als Nachklang des kindlichen Verhältnisses zu den Eltern in den Phantasien gesund gebliebener sowie neurotisch gewordener Menschen häufig gefunden und wie sich zeigen wird ist diese Auffassung auch in den dichterischen Phantasien die regelmäßige. So ist auch im Hamlet die Mutter einerseits als verabscheuungswürdige Buhlerin dargestellt (Gertrude), während ihr die jungfräulich reine Ophelia in keuscher Unnahbarkeit gegenübersteht. Der Muttercharakter der Ophelia ist wieder darin angedeutet, daß Hamlet ihren Vater, den er durch die Tapete hindurch ersticht, mit seinem Vater verwechselt, identifiziert (Hamlet: „Ist das der König?“), sowie darin, daß er Ophelia selbst mit seiner Mutter Gertrude identifiziert, [3]) indem er beiden dasselbe sagt: „Geh in ein Kloster. Warum solltest du Sünder zur Welt bringen?“ zu Ophelia, und „seid zur Nacht enthaltsam, geht nicht in meines Oheims Bett“ zu Gertrude. Auf Grund dieser teilweisen Rückprojizierung einzelner handelnder Personen als seelische Regungen in das Innere des Dichters verstehen wir das sonst rätselhafte Verhalten Hamlets der Ophelia gegenüber, ebenso wie das ähnlich unentschiedene Benehmen des Prinzen Carlos in seinem Doppelverhältnis zur Königin und der Prinzessin Eboli als Ausdruck eines ständigen Kampfes zwischen der inzestuösen Neigung zur Mutter und ihrer Abwehr. Es zeigt sich hier deutlich, daß die bewußten dichterischen Kontrastfiguren (vgl. später Laertes) unbewußten Konflikten entsprechen.

---

[1]) Vgl. den Verdacht der Eboli (II, 9), daß die Königin sich darum dem Gemahl verweigere, weil sie den Sohn erhört habe:

> „Zu schwelgen, wo unerhört der glänzendste Monarch
> der Erde schmachtet.“

Nicht unwesentlich für unsere Auffassung ist die Tatsache, daß diese Gestaltung der Eboli als eine Seite des mütterlichen Sexualcharakters Schillers eigenste Schöpfung ist; in seiner Quelle bei St. Réal ist sie mit Rui Gomez verheiratet, den sie nach Schillers Darstellung (I, 3) aus Liebe zum Prinzen Carlos wiederholt ausschlägt.

[2]) Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne (l. c.).

[3]) Vgl. die Bemerkung von Brandes (Shakespeare), der Sinn von Hamlets geheimnisvollen Reden an Ophelia sei: du bist wie meine Mutter; auch du hättest handeln können wie sie.

Bei einer derartigen, durch die psychologische Erkenntnis des dichterischen Schöpfungsaktes gegebenen Auffassung erklärt sich aber nicht nur manche sonst unverständliche Handlungsweise der dramatischen Gestalten, sondern es enthüllt sich uns auch ein Stück des Geheimnisses der dramatischen Form. So erkennen wir im Don Carlos Schillers, mit seiner Aufeinanderfolge von Dialogen, den nach außen projizierten Widerstreit einzelner seelischer Strömungen, die dem Inzestkomplex angehören. Diese Projektion des jeweiligen seelischen Zustandes in die wechselnde Szene hat die größte Ähnlichkeit mit der Art, wie der Paranoiker seine inneren Veränderungen nach außen wirft.[1]) Man könnte in diesem Sinne auf dem Wege der Rückprojektion jede Szene in die ihr entsprechende psychische Verfassung des Dichters auflösen und so hinter dem Fleisch und Blut des Kunstwerks dessen psychologisches Gerippe aufzeigen. Die sehr instruktive Verfolgung dieser Zusammenhänge muß vorläufig dem mitarbeitenden Leser überlassen bleiben, der auch selbst ihre natürlichen Grenzen jeweils finden wird. Es sei hier nur zur Orientierung in der Fülle der Personen auf die verschiedenen Abspaltungsgestalten des Vaters im Don Carlos hingewiesen.[2]) Seine Härte und rücksichtslose Strenge, den Haß gegen seinen Sohn, symbolisiert Herzog Alba (König: „Und weiß ich nicht, daß Alba Rache brütet"), während Domingo seinen Zweifel, den eifersüchtigen Verdacht, ausdrückt. In Philipp selbst (man beachte den Namenwechsel „Philipp" und „König" bei Schiller) ist die rein sexuelle Beziehung des Vaters zur Mutter (Königin) verkörpert:

„Für meine Völker kann mein Schwert mir haften
Und — Herzog Alba; dieses Auge nur
Für meines Weibes Liebe.
. . . . Was der König hat,
Gehört dem Glück — Elisabeth dem Philipp.
Hier ist die Stelle, wo ich sterblich bin."

Im Grafen Lerma endlich sind die väterlichen, milden Regungen gegen den Sohn personifiziert. So reduzieren sich also die auftretenden Personen bei einer solchen psychologischen Betrachtungsweise zunächst auf drei: den Dichter-Helden und seine Eltern, in ihrem

[1]) Auch sonst steht der Paranoiker mit der schöpferischen Umarbeitung seiner Innenwelt und ihrer Projektion, sowie mit seinen Wortneubildungen dem Dichter nahe. Ähnlich hat jüngst S. Kovács (Zentralbl. f. Psa. II, 1912, S. 262) gesagt: „Im großen und ganzen ist die Geistestätigkeit des Dichters mit der des Paranoikers identisch." Über den paranoischen Charakter der mythischen Phantasietätigkeit vergleiche man den „Mythus von der Geburt des Helden".

[2]) Für den Hamlet hat seither Ernest Jones auf Grund unserer Einsichten in die mythenbildende Phantasietätigkeit diese Reduktion der dramatischen Gestalten auf wenige psychische Urbilder durchgeführt. „Das Problem des Hamlet und der Ödipus-Komplex" (Schriften zur angewandten Seelenkunde, herausg. von Freud, Heft X, 1911). Vgl. auch den Abschnitt über Shakespeare (Kap. VI.).

verschiedenen Verhalten und ihren mannigfachen Beziehungen zum Sohn [1]) und in letzter Linie auch diese als Verkörperungen seelischer Empfindungen des Dichterhelden in ihrem Widerstreit mit inneren Gegenregungen und den äußeren Verhältnissen. [2])

Es scheint kein Zufall zu sein, daß uns gerade die Geistererscheinung im Hamlet die wichtigsten Aufschlüsse über den Mechanismus der dichterischen Projektion gewährte. Gemahnt doch diese Geistererscheinung des getöteten Vaters in auffälliger Weise an das Traumbild vom Tode des Vaters und es soll später noch ausführlich dargelegt werden, daß sie tatsächlich die dichterische Verarbeitung der gleichen unbewußten Seelenregungen ist, die sich im Todestraum vom Vater ausleben (vgl. Kap. VI: Shakespeares Vaterkomplex). In diesem Zusammenhang erscheint es auch von tieferer Bedeutung, daß im Don Carlos der Geist episodisch vorkommt und daß der Held die Gestalt seines als Geist umgehenden Großvaters annimmt, um nachts ungehindert in das Schlafgemach seiner Mutter einzudringen, wo er von dem eifersüchtigen Vater überrascht wird. Die gleiche Situation findet sich in Shakespeares Hamlet, wo auch der Geist des Vaters während der Anwesenheit des Sohnes im Schlafgemach der Mutter erscheint (III, 4). Nur ist bei Schiller mit dem Fortschreiten der Verdrängung der sündige Todeswunsch des Sohnes gegen den Vater wie zur Strafe am Sohne selbst vollzogen: im Hamlet erscheint der Geist des erschlagenen Vaters als Ankläger des Sohnes [3]) und Verteidiger der Mutter, während im Carlos der Sohn als Geist (verkleidet) erscheint, wie im Vorahnung seines nahen Todes, mit dem ihn der Vater straft. Anderseits verrät sich aber in der Maske, die der Sohn zu diesem Besuch der Mutter annimmt, deutlich sein Wunsch, bei der Mutter die Stelle des Vaters (Großvaters) einzunehmen, eine Phantasie, die im Hamlet in der Figur des „Oheims" realisiert ist. Die typische Verknüpfung der Geistererscheinung mit einem so beziehungsreichen Schauplatz wie dem Schlafgemach der Mutter, vereinigt nicht nur in einem genialen dichterischen Kompromißausdruck alle Komponenten des Inzestkomplexes, sondern verrät uns auch ein wichtiges ätiologisches Moment desselben. Wie die Geistererscheinung des Vaters nicht nur die Realisierung des Todeswunsches voraussetzt, sondern gleichsam die Unsterblichkeit dieses Hasses demonstriert, so deutet anderseits die Rolle, die dem Vater dabei als lästigem Störenfried der kindlichen Liebesbeziehungen zur Mutter zufällt, auf die ebenfalls unverwüstlichen Gewissensbisse und Selbstvorwürfe hin, die den Sohn dieses Hasses

[1]) Die gleichen mannigfachen Gestaltungen der Vaterrolle und dieselbe Reduktion ist im Mythus von der Geburt des Helden an Beispielen dargelegt.

[2]) Wie der Held des Dramas zumeist des Dichters eigene seelische Züge trägt, so knüpft natürlich die dichterische Phantasietätigkeit bei der Charaktergestaltung der anderen Personen ebenfalls an reale Eindrücke (Eltern, Geschwister, Gespielen, Freunde, Geliebte) an.

[3]) Auch in Senecas „Ödipus" erscheint der Geist des erschlagenen Vaters als Ankläger des Sohnes, seines Mörders (siehe Kap. VII.).

wegen quälen. Diese Auffassung des Vaters als Spielverderber ist für die kindliche Denkweise charakteristisch [1]) und verrät uns den infantilen Charakter dieser ganzen Phantasie, wie anderseits das Milieu, das Schlafgemach der Mutter, in nicht mißzuverstehender Weise auf die realen Erlebnisse hindeutet, welche dieser Auffassung zu Grunde liegen. Erinnert also die Geistererscheinung an das Traumbild vom toten Vater, so erscheint der Besuch des Sohnes im Schlafgemach der Mutter wie ein abgeschwächter Inzestakt, der durch das Dazwischentreten des Vaters gehindert wird, so daß wir in diesem Geistermotiv und seinem Schauplatz den dichterischen Ausdruck des den beiden Inzestträumen zu Grunde liegenden Gefühlskomplexes erkennen. Zur Fundierung dieser unerwarteten Zusammenhänge sei der Hinweis auf eine zwar prosaische aber durch die Psychoanalyse erwiesene Tatsache gestattet. Die Gespensterfurcht später neurotisch gewordener Kinder erweist sich fast regelmäßig als eine Verdrängungsfolge gewisser Inzestphantasien, welche mit der Gewohnheit der Eltern zusammenhängen, sich vor dem Zubettgehen zu überzeugen, ob das meist im selben Raum ruhende und so zum parteiergreifenden Zeugen der ehelichen Intimitäten gewordene Kind wirklich schläft, indem sie — gewöhnlich nur mit dem Hemd bekleidet — an dessen Lager treten (Traumdeutung, S. 199).

Wie die mißlungenen Formen der Projektionsarbeit, als welche wir nach dem Vorausgegangenen die Geistererscheinungen ansehen dürfen, auf den traumhaften Ursprung und Charakter der dichterischen Phantasietätigkeit hinweisen, so stehen die völlig gelungenen Verkörperungen seelischer Regungen als handelnde Personen, die dann beim Zuschauer den Eindruck wirklicher Menschen hervorrufen, gewissen pathologischen Wahnbildungen nahe, in denen das Individuum seine geheimsten Wünsche und Befürchtungen von außenstehenden Personen verwirklicht, agiert, sieht. Das Charakteristische der dichterischen Gestaltungskraft bestünde aber im Wesentlichen darin, daß sich beim echten Dichter infolge einer eigenartigen Entwicklung seines Trieb- und Geisteslebens gewisse allgemein menschliche Seelenkonflikte in einer sozusagen sozial wertvollen Form offenbaren können, welche es nicht nur dem Dichter selbst, sondern auch der Mehrzahl der normal verbliebenen Menschen ermöglicht, dieselben unterdrückten Regungen, die der Träumer zeitweilig in seinem Innern auslebt und die der Paranoiker mit Hilfe seines Wahnes nur unvollkommen beschwichtigen kann, in einer psycho-hygienischen und darum sozial anerkannten, ja hochgewerteten Form zu befriedigen. Im Entwicklungsprozeß dieser kulturell hochwertigen Form der Befriedigung verpönter Triebe glauben wir jedoch ein allmähliches Hinneigen des ursprünglich traumhaften Charakters zu immer deutlicherer neurotischer Gestaltung zu erkennen. Als allgemeinstes und wichtigstes Ergebnis

[1]) Vgl. die Analyse des kleinen Hans im Jahrbuch I. 1.

dieser zusammenfassenden Untersuchung sei also hervorgehoben, daß sich dieselben primitiv-sexuellen Wunschregungen, die einst in grauer Urzeit Gegenstand des wirklichen Erlebens gewesen sind, nach Aufhebung ihrer realen Befriedigungsmöglichkeit in den unverhüllten Traum und den naiven Mythus flüchteten und sich von da, immer mehr verhüllt (verdrängt), durch die bedeutendsten Kunstwerke dreier Kulturperioden bis zu ihrer fast krankhaft neurotischen Gestaltung und Ablehnung verfolgen lassen, daß also die dichterische Produktion von ihrer ursprünglich dem Traumleben analogen Befreiungstendenz verdrängter Affektregungen allmählich in neurotische Hemmung derselben umschlägt.

III.

Die Inzestphantasie bei Schiller.

Zur Psychologie der Entwürfe und Fragmente.

> „Der Sohn liebt seine Mutter. Weltgebräuche,
> Die Ordnung der Natur und Roms Gesetze
> Verdammen diese Leidenschaft. Mein Anspruch
> Stößt fürchterlich auf meines Vaters Rechte."
>
> Don Carlos.

Mit der fortschreitenden kulturellen Verdrängung der rein inzestuösen Neigungen und Wünsche wächst natürlich die Schwierigkeit, diese immer heimlicher verborgenen und subtiler verkleideten Regungen des Dichters aus ihren symptomatischen Äußerungen, seinen Werken, herauszulesen. Während sich beim Ödipus die Deutung noch zwanglos aus dem Stoff selbst ergab, wird sie beim Carlos vielleicht manchem schon gezwungen erscheinen und ihm die Forderung weiterer Beweise nahelegen. Vor allem wird man mit Recht die Erwartung hegen, daß ein zu solcher Bedeutsamkeit gelangter seelischer Komplex, wie er uns in seiner dichterischen Äußerug im Inzestdrama entgegengetreten ist, eine ganze Reihe künstlerischer Leistungen des betreffenden Dichters charakterisieren müßte. Man wird ferner nicht fehlgehen in der Annahme, daß auch eine Anzahl unwillkürlicher Lebensäußerungen eines solchen Menschen von Anspielungen auf das Thema durchsetzt sein dürften, das ihn seit der frühesten Kindheit in tiefster Seele beschäftigt. Die Forderung der Durchgängigkeit dieser fundamentalen seelischen Regungen in allen künstlerischen Äußerungen der betreffenden Dichter zeigt sich über Erwarten erfüllt bei einer psychologischen Durchforschung der Entstehungsgeschichte ihrer Werke, wobei man allerdings bis auf die individuellen Phantasien zurückgehen muß, die sich in der Dichtung ihren künstlerischen Ausdruck zu verschaffen suchen. Verfolgt man diese Phantasien von ihrer Bildung in der frühesten Kindheit und ihrer bald erfolgenden intensiven Verdrängung bis zu ihrer späteren Auffrischung in der Pubertätszeit, ihren Realisierungsversuchen im wirklichen Leben und ihrer restlosen Umsetzung in künstlerische Motive bei einem Dichter, dessen

Werke uns völlig vertraut sind und dessen Leben und künstlerischer Entwicklungsgang offen daliegt[1]), so bekommt man nicht nur einen beweiskräftigen Eindruck von dem ausschlaggebenden Einfluß des Inzestkomplexes auf das dichterische Schaffen, sondern gewinnt auch eine tiefere Einsicht, wie das künstlerische Produzieren einerseits mit den realen Lebenseindrücken des Dichters, anderseits mit seinen aktiven Lebensäußerungen zusammenhängt, wie es von jenen im entscheidenden Sinne bestimmt zur idealen Ergänzung der unbefriedigenden Wirklichkeit wird.

Der im vorigen Kapitel skizzierten Deutung des „Don Carlos" als Inzestdrama raubt am meisten an Wahrscheinlichkeit der Umstand, daß neben dem inzestuösen Familiendrama ein anderes mächtiges „politisches" Drama in den Vordergrund tritt. Aber aus brieflichen Äußerungen Schillers sowie aus dem erhaltenen ersten Entwurf zum „Don Carlos" und aus der ersten in der „Thalia"[2]) publizierten Fassung der ersten drei Akte geht deutlich hervor, daß den Dichter an diesem Stoff zunächst nur des Familiendrama und insbesondere die Liebe des Infanten zu seiner Stiefmutter gefesselt hat. So schreibt er (am 7. Juni 1784) an Dalberg, dem er die Anregung zur Beschäftigung mit dem Stoff verdankt: „Carlos würde nichts weniger sein, als ein politisches Stück — sondern eigentlich ein Familiengemälde aus einem königlichen Hause, und die schreckliche Situation eines Vaters, der mit seinem eigenen Sohn so unglücklich eifert, die schrecklichere Situation eines Sohnes, der bei allen Ansprüchen auf das größte Königreich der Welt ohne Hoffnung liebt und endlich aufgeopfert wird, müßten, denke ich, höchst interessant ausfallen. Alles, was die Empfindung empört, würde ich ohnehin mit großer Sorgfalt vermeiden." Tatsächlich hat im frühesten Plan zum „Don Carlos", der 1783 in Bauerbach entworfen wurde, das politische Drama noch gar keine Bedeutung; im Mittelpunkt steht die Leidenschaft des Infanten für seine Stiefmutter, wie eine gekürzte Wiedergabe des neuerdings im 4. Band (S. 292 f.) der Säkularausgabe von Schillers Werken abgedruckten Entwurfes zeigt:

„I. Schritt. Schürzung des Knotens.

A. Der Prinz liebt die Königin; das wird gezeigt:

1. Aus seiner Aufmerksamkeit.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

B. Diese Liebe hat Hindernisse und scheint gefährlich für ihn zu werden; dies lehren:

1. Carlos heftige Leidenschaft und Verwegenheit.
2. Der tiefe Affekt seines Vaters, sein Argwohn, seine Neigung zur Eifersucht, seine Rachsucht.

---

[1]) Neben den zahlreichen eingehenden Biographien sei insbesondere auf Minors ausgezeichnetes leider Fragment gebliebenes Werk über Schiller verwiesen.

[2]) Schillers Rheinische Thalia, 1784 bis 1786.

II. Schritt. Der Knoten wird verwickelter.
   A. Carlos Liebe nimmt zu — Ursachen:
      1. Die Hindernisse selbst.
      2. Die Gegenliebe der Königin; diese äußert sich, motiviert sich:
         a) Aus ihrem zärtlichen Herzen, dem ein Gegenstand mangelt.
            α) Philipps Alter, Disharmonie mit ihrer Empfindung.
            β) Zwang ihres Standes.
         b) Aus ihrer anfänglichen Bestimmung und Neigung für den Prinzen. Sie nährt diese angenehmen Erinnerungen gern.
         c) Aus ihren Äußerungen in Gegenwart des Prinzen. Inneres Leiden. Furchtsamkeit. Anteil. Verwirrung.

— — — — — — — — — — — — — — —

         e) Einigen Funken von Eifersucht auf Carlos Verhalten zu der Prinzessin von Eboli.
         f) Einigen Äußerungen insgeheim aus einem Gespräch mit dem Marquis und einer Szene mit Carlos.
   B. Die Hindernisse und Gefahren wachsen.

— — — — — — — — — — — — — — — —

III. Schritt. Anscheinende Auflösung, die alle Knoten noch mehr verwickelt.
   A. Die Gefahren fangen an auszubrechen.
      1. Der König bekommt einen Wink und gerät in die heftigste Eifersucht.
      2. Don Carlos erbittert den König noch mehr.
      3. Die Königin scheint den Verdacht zu rechtfertigen.
      4. Alles vereinigt sich, den Prinzen und die Königin strafbar zu machen.
      5. Der König beschließt seines Sohnes Verderben.
   B. Der Prinz scheint aller Gefahr zu entrinnen.

— — — — — — — — — — — — — — — —

      3. Der Prinz und die Königin überwinden sich.

— — — — — — — — — — — — — — — —

IV. Schritt. Auflösung und Katastrophe.
   A. Regungen der Vaterliebe, des Mitleids u. s f. scheinen den Prinzen zu begünstigen.
   B. Die Leidenschaft der Königin verschlimmert die Sache und vollendet des Prinzen Verderben."

Vergleicht man diesen ersten Plan zum Don Carlos mit der Quelle, aus der Schiller den Stoff schöpfte,[1] so fällt zunächst auf, daß dieser ursprüngliche Kern des Dramas lediglich das Verhältnis zwischen Mutter, Sohn und Vater umfaßt, ein Beweis dafür, daß die

[1] St. Reals Geschichte des Don Carlos. (Reclam Nr. 2013.)

dichterische Arbeit tatsächlich von diesen einfachen Verhältnissen ausging, auf die wir das später wieder komplizierte dramatische Gefüge im vorigen Kapitel reduzieren konnten. In dem ursprünglichen Ausschluß aller Hofkabalen, politischen Intrigen und kosmopolitischen Ideen sowie der ganzen dazugehörigen Personenstaffage verrät sich jedoch aufs deutlichste die persönliche Wurzel der Dichtung im Seelenleben ihres Schöpfers. Es kommen nämlich in diesem ersten Entwurf die „inzestuösen“ Züge, insbesondere die Neigung der Königin zum Infanten (vgl. die im Entwurf hervorgehobenen Stellen) viel deutlicher zum Durchbruch als in der ersten Ausführung oder gar in der endgültigen Fassung, wo diese Regungen schon stark verhüllt und in den Hintergrund gerückt erscheinen. Noch auffälliger aber ist, daß Schiller diesen inzestuösen Zug für die dramatische Gestaltung nicht etwa bloß verstärkt oder nachdrücklicher betont hat, sondern daß er die ganze schwüle Atmosphäre der Blutschande, von der bei St. Real mit keinem Worte die Rede ist, eigentlich erst in den Stoff hineingebracht hat. Bezeichnend für diese „inzestuöse“ Auffassung des Stoffes, die in Schillers Quelle nicht einmal angedeutet war, ist neben der im II. Kapitel (S. 55) angeführten blutschänderischen Phantasie, welche die Königin dem Prinzen vorhält, eine ähnliche Phantasie des Vaters von der Blutschande des Sohnes mit der Mutter. Philipp sagt zu Lerma (III, 2):

Euer Haar
Ist silbergrau, und ihr errötet nicht
An eures Weibes Redlichkeit zu glauben?
O, geht nach Hause. Eben trefft ihr sie
In eures Sohns blutschändrischer Umarmung.

Aber unmittelbar darauf folgt die Abwehr dieser seiner persönlichen Befürchtungen:

Ihr seht mich mit Bedeutung an? — weil ich,
Ich selber etwa graue Haare trage?
Unglücklicher, besinnt euch. Königinnen
Beflecken ihre Tugend nicht. Ihr seid
Des Todes, wenn ihr zweifelt —

In der novellistischen Darstellung St. Reals ist Prinz Carlos in die junge Frau eines alternden Mannes leidenschaftlich verliebt[1]; daß dieser Mann des Prinzen Vater und der mächtigste Herrscher der Christenheit ist, ergibt nur eine dem Liebhaber unerwünschte, dem für das äußerliche Intrigenspiel schwärmenden französischen Geschichtsschreiber jedoch sehr erwünschte Komplikation. Der Umstand, daß die Königin des Prinzen Stiefmutter ist, kommt für keinen der Beteiligten besonders in Betracht. Gerade hier setzt aber, wie wir annehmen müssen mit seinem persönlichen Inzestkomplex, Schillers

[1]) Die Erwiderung der Neigung durch Elisabeth soll erst St. Real eingeführt haben.

Interesse für den Stoff sowie dessen charakteristische Auffassung und Umgestaltung ein. Daß dabei der bloße Name, das Wort „Stiefmutter", welches St. Real übrigens auch niemals gebraucht, eine entscheidende Rolle gespielt hat, wird niemand befremden, der die Eigentümlichkeit der unbewußten Seelenvorgänge kennt, gerade die innerlichsten und wuchtigsten Gefühlskomplexe an die unscheinbarsten äußerlichen Assoziationen zu heften, und es ist kein Zufall, daß uns bei der Auflösung solcher Lötungsstellen dieselben Wortspielereien als Brücke dienten (vgl. Kap. II. den Gegensatz von leiblicher Mutter und nomineller Mutter). Ja, was die früheren Darlegungen direkt bestätigt und unser Verfahren vollauf rechtfertigt, ist die auffällige von Minor hervorgehobene Tatsache, daß Schiller das Verhältnis des Infanten zu Elisabeth anfangs wie das des Sohnes zur leiblichen Mutter behandelte: „Geflissentlich und mehr als billig wird von Schiller, namentlich in der Thalia, der blutschänderische Charakter des Verhältnisses betont, als ob es sich um die Liebe zur eigenen Mutter handelte."[1])

Es läßt sich also auch bei der einzelnen Dichtung wieder vom ersten Entwurf bis zur letzten Fassung eine allmähliche Abschwächung und Verhüllung gewisser sexueller Motive erkennen, wie wir sie im allgemein-seelischen Entwicklungsgang nachweisen konnten. Die Berücksichtigung dieser individuellen Verdrängungsvorgänge erweist sich für eine vertiefte psychologische Detailuntersuchung als unumgänglich nötig und in mehrfacher Hinsicht als außerordentlich fruchtbar. Sie zeigt uns vor allem, daß die endgültige aufdringliche Betonung der politischen Handlung, die das Drama wieder seiner ursprünglichen Stoffquelle annähert, aus einer Verhüllungstendenz entspringt, die das die psychische Triebkraft für die dichterische Gestaltung liefernde inzestuöse Familiendrama betrifft und eine Ablenkung des bewußten Interesses von dem verpönten sexuellen Thema bezweckt. Diese Abblendung bezieht sich natürlich zunächst auf den Dichter selbst, dem sie die vorwurfslose und hemmungsfreie Darstellung des aus erotischen Motiven gewählten und von unbewußt-sexuellen Triebkräften gestalteten Stoffes ermöglicht; sie wirkt aber dann beim Beurteiler des Werkes in ähnlicher Weise ablenkend, wodurch jedoch der wahrhaft wirkungsvolle, d. i. unbewußte Effekt des eigentlich erotischen Dramas im Empfangenden ausgelöst wird. Wir werden hier nebenbei darauf aufmerksam, daß auch die scheinbar gleichlautendste Übereinstimmung zwischen der endgültigen Fassung einer dramatischen Produktion und ihrer Stoffquelle, wie sie ja für Schillers Don Carlos zuzutreffen scheint, nicht immer auf eine einfache Übernahme des zur „Dramatisierung" geeigneten Materials zurückzuführen ist. Die innere Entstehungsgeschichte von Schillers Don Carlos zeigt uns vielmehr, daß

---

[1]) Schiller, sein Leben und seine Werke von J. Minor. Berlin 1890 2. Band, S. 540.

zwischen der stofflichen Überlieferung, die dem Dichter als Vorbild diente, und ihrer bis auf kleine Details getreuen dramatischen Wiedergabe, psychische Vorstadien der Produktion liegen, in denen einerseits die persönlichen Komplexe des Dichters, von denen er bei der Stoffwahl geleitet wurde, in aufdringlicher Weise den ganzen Stoff zu durchsetzen suchen, anderseits wieder eine gewisse geistige Scham (Verdrängungstendenz) bemüht ist, den Anteil der eigenen erotischen Phantasien möglichst zu verwischen. Diese die Produktion scheinbar verzögernden und hinausschiebenden Prozesse sind, so seltsam es klingen mag, notwendige Vorbedingungen des eigentlichen Schöpfungsaktes. Denn nur dadurch, daß die erotischen Komplexe des Dichters von den Stellen aus, welche die Stoffwahl unbewußt bestimmten, das ganze Thema völlig durchtränken und erfüllen, um dann unter der Einwirkung einer Gegenströmung (der Verdrängungstendenz) wieder zurückzufluten — nur dadurch kann man das auf alle Details sich gleichmäßig erstreckende Interesse des Dichters verstehen, das wir uns — gemessen an den zu überwindenden psychischen und rein technischen Schwierigkeiten, sowie an der enormen schöpferischen Leistung — als sehr intensiv und aus erotischen Quellen abgeleitet vorstellen müssen. Was uns so vom subjektiven Standpunkt des Dichters als notwendige Bedingung der Produktion erscheint, das erweist sich vom objektiven Standpunkt des Hörers betrachtet als eines der technischen Kunstmittel, welches die persönlichen Komplexe und Phantasien des Künstlers durch Ablenkung des Interesses vom Inhalt auf die Form zur Mitteilung und zum lustvollen Genießen geeignet macht. Schiller selbst hat diesen Vorgang, den wir als Verwischen der persönlich gefärbten Phantasieelemente erkannten, als „Vernichtung des Stoffes durch die Form" beschrieben [1]) und in ähnlichem Sinne hat auch Spitteler von der notwendigen „künstlerischen Entwertung eines dichterischen Themas" gesprochen (Kunstwart, Bd. 20, S. 73—79).

Die Tatsache, daß im ursprünglichen Entwurf und selbst noch in der ersten Fassung des „Don Carlos" in der Thalia der inzestuöse Charakter viel aufdringlicher betont ist, als in der endgültigen Ausarbeitung des Dramas, erklärt sich also durch die Einwirkung eines gegen das Vordringen gewisser intensiv-erotischer Komplexe des Dichters auftretenden Verdrängungsschubes, der eine strenge Zensurierung [2]) des anstößigen Textes bewirkt, dabei aber bemüht ist, dem Stoff das zu seiner Gestaltung notwendige erotische Interesse zu erhalten. In diesem heftigen Durchbruch des erotischen Inzestkomplexes, der die Wahl und die inzestuöse Zurechtlegung des viel harmloseren Stoffes bewirkt, sowie dem darauf folgenden Verdrängungsschub dürfen wir, gestützt auf gesicherte Erfahrungen der Neurosenpsychologie, ein Spiegelbild oder richtiger gesagt eine Wiederbelebung

---

[1]) Vgl. auch Karl Grooß: Das Spiel als Katharsis (Zeitschr. f. pädagog. Psychol., 12. Jahrg., 1911, H. 7/8).

[2]) Vgl. die Traumzensur bei Freud.

ähnlicher infantiler Vorgänge sehen und müssen daraus auf ein frühzeitiges, sehr intensives Liebesverhältnis des Dichters zur Mutter schließen, welches bald der Verdrängung verfallen, selbst im dichterischen Schaffen einen zwar vielfach entstellten, aber doch in hohem Grade befriedigenden Ausdruck finden konnte. Zum Glück setzt uns nun ein in Schillers Nachlaß vorgefundenes Fragment in den Stand, auch den vollen und unverhüllten dichterischen Ausdruck dieser Neigung nachzuweisen und so die aufgestellten Behauptungen gleichsam experimentell zu erhärten: an dem Fragment zu einer „Agrippina", welches uns zugleich Anlaß bietet, auf die Psychologie der unvollendeten dichterischen Produktionen ein Streiflicht zu werfen.

Die Fragment gebliebenen Dichtungen sind Arbeiten zu vergleichen, welche über das Vorstadium des Entwurfs nicht hinausgekommen sind. Fanden wir nun in den Entwürfen ein deutlicheres Durchschlagen der verdrängten Regungen und Phantasien als im vollendeten Werk, so müßte Ähnliches auch von den Fragmenten gelten, die sich jedoch in dieser Hinsicht noch aufschlußreicher erweisen, da sie deutlich verraten, an welchen Problemen die künstlerische Sublimierungsarbeit ins Stocken gerät. Bewirkt auch bei den Fragment gebliebenen Entwürfen die Unmittelbarkeit, das einfallsmäßige der Konzeption, zunächst ein Nachlassen der psychischen Zensur, eine freiere Äußerung des unterdrückten Phantasielebens, so wird eben bei gewissen Stoffen diese Freiheit auf der einen Seite psychisch ausgeglichen durch den Mangel auf der andern Seite: daß die Arbeit nämlich unvollendet bleibt. Die seelischen Hemmungen, die eine freiere Äußerung der verdrängten Regungen im einzelnen nicht hindern, stellen sich dann gleichsam als vereinte Macht dem Ablauf des gesamten künstlerischen Prozesses entgegen. Wir werden so darauf aufmerksam, daß die beiden vorhin geschilderten Prozesse: die unbewußte Besitzergreifung und Durchtränkung des Stoffes mit den eigenen erotischen Komplexen sowie die diesen Rohstoff künstlerisch sublimierende Verdrängungswelle, auch die Fragment gebliebenen Arbeiten, jedoch in einer weit übermäßigeren Intensität begleiten. Es erfolgt hier ein so aufdringlicher Durchbruch des erotischen Phantasielebens, daß der zu seiner Eindämmung erforderliche Verdrängungsschub die ganze Strömung ins Stocken bringt. Das Agrippina-Fragment, das uns als weiterer Beweis für Schillers Inzestgefühle dienen soll, eignet sich besonders gut dazu, unsere Auffassung von dem intensiven Vordringen des erotischen Inzestkomplexes und seiner Zurückdrängung zu bestätigen und an einem besonderen Fall zu veranschaulichen. Vorher jedoch sei kurz die geschichtlich überlieferte Vorfabel, so weit sie zum Verständnis des dürftigen Schillerschen Fragments nötig ist, sowie der auf Agrippinas Blutschande bezügliche historische Bericht, den der Dichter benützte, mitgeteilt.

Der römische König Claudius (41 bis 54 n. Chr.) hatte von seiner Gemahlin Messalina zwei Kinder; eine Tochter Octavia und einen Sohn

Britannicus. Nachdem er die Messalina hatte töten lassen, heiratete er in zweiter Ehe seine Nichte Agrippina [1]), die einen Sohn L. Domitius, später Nero genannt, aus ihrer ersten Ehe mit Aënobarbus mitbrachte. Claudius adoptierte den Nero, ernannte ihn zu seinem Thronfolger und vermählte ihn auf Betreiben Agrippinas mit seiner Stiefschwester Octavia [2]). Als er die Adoption zu bereuen begann, soll ihn Agrippina vergiftet haben, worauf Nero den Thron bestieg. — Die folgenden Details, die sich auf das Verhältnis Neros zu seiner Mutter beziehen, sind den Berichten des Tacitus und des Suetonius entnommen. Daß Schiller den Tacitus benützt hat, ist erwiesen; ob er auch den Sueton verwendete, ist nicht bekannt, aber bei seiner Gewissenhaftigkeit im Quellenstudium und seiner umfassenden geschichtlichen Bildung zu vermuten.

Tacitus berichtet (Ann. XIV, c. 2) über das blutschänderische Verhältnis Neros zu seiner Mutter Agrippina: „Cluvius erzählt, daß Agrippina in ihrer Begierde die Macht beizubehalten, so weit gegangen sei, daß sie am hellen Tage, während zu dieser Zeit Nero beim Gelage vom Wein glühte, dem Erhitzten sich öfter geschmückt und zur Blutschande bereit zeigte, und daß, als schon die Nächststehenden ihre wollüstigen Küsse und Liebkosungen zum Vorspiel der Unzucht bemerkten, Seneca (Neros Lehrer) Schutz gegen die Liebkosungen dieses Weibes bei einem anderen Weibe gesucht habe. Er habe Akte (eine Buhlerin Neros) an ihn geschickt, die durch ihre eigene Gefahr und zugleich durch Neros üblen Ruf in Besorgnis gesetzt, es an ihn bringen mußte, die Blutschande sei allgemein bekannt, da seine Mutter sich ihrer öffentlich rühme, und die Soldaten würden die Herrschaft eines sündhaften Fürsten nicht dulden. Fabius Rusticus erzählt, die Blutschande sei nicht Agrippinas, sondern Neros Wunsch gewesen und nur durch die List derselben Freigelassenen vereitelt worden. Aber den Bericht des Cluvius geben auch die anderen Quellen, und die gemeine Meinung neigt sich auf diese Seite.“ Daß Nero es gewesen sei, der die Blutschande gefordert habe, berichtet auch Suetonius in Nerone c. 28: „Daß er seine Mutter zu beschlafen gewünscht habe und nur durch ihre Feinde davon abgehalten wurde, die das übermütige und zügellose Weib nicht auch noch durch diese Gunst ihren Einfluß verstärken lassen wollten, daran zweifelt niemand, namentlich seitdem er eine Buhldirne, die mit seiner Mutter sehr viel Ähnlichkeit gehabt haben soll [3]), unter seine Beischläferinnen aufgenommen hatte. Früher

[1]) Er soll dazu durch die Lockungen der Agrippina verleitet worden sein. Da aber das römische Gesetz derartige Verwandtenehen verbot, ließ Claudius im Senat den Antrag einbringen: man müsse ihn aus Gründen des Staatswohls zwingen, die Agrippina zu heiraten, und zugleich überhaupt solche Verbindungen, die bis dahin als blutschänderische galten, für allgemein erlaubt erklären. Bereits einen Tag nach der Zustimmung heiratete er die Agrippina.

[2]) Es ist weniger für die damalige Zeit und ihre Sitten als für das familiäre Auftreten der Inzestregungen charakteristisch, daß auch Neros Vater der Blutschande mit seiner eigenen Schwester Lepida beschuldigt wurde.

[3]) Das Gleiche berichtet Xiphilin in Nerone, der auch die Lockversuche der Agrippina aus ihrem Ehrgeiz erklärt und die Buhlschaft Neros mit seiner Mutter

schon, so wird versichert, habe er, so oft er mit seiner Mutter in einer Sänfte getragen wurde, seine unzüchtige Geilheit an ihr getrieben und dies durch die Flecken auf seinem Kleide verraten" (übersetzt von Reichhardt).

Als Nero später den Einfluß seiner Mutter zu fürchten begann, soll er ihren Tod beschlossen haben [1]). Unter dem Vorwande eines Festes lockte er sie nach Baiae: „dort zog er die Tafel in die Länge und begleitete Agrippina beim Weggehen, wobei er auf ihre Augen und ihre Brüste seinen Mund fest drückte, sei es, daß er seine Verstellung vollständig machen wollte, oder daß der letzte Anblick seiner in den Tod gehenden Mutter doch sein Gemüt bei aller Unmenschlichkeit, beschäftigte" (Tacit. Ann. XIV, 4). Als dieser Anschlag mißglückte, ließ er die Mutter ermorden und dann das Gerücht verbreiten, sie habe sich aus Furcht vor der Strafe wegen eines angeblich gegen ihn gerichteten Mordanschlages selbst entleibt. „Außerdem wird, so berichtet Sueton weiter, und zwar von glaubwürdigen Schriftstellern, noch Gräßliches erzählt, er sei nämlich herbeigeeilt, um den Leichnam seiner Mutter zu besichtigen, und habe dann ihre Körperteile betastet, einzelnes an ihnen ausgesetzt, anderes gelobt und, da er während dessen Durst bekam, getrunken" (c. 34). Tacitus (Ann. XIV, c. 9) stellt es als ungewiß hin, ob Nero seine tote Mutter beschaut und ihren Wuchs gelobt habe. Xiphilin dagegen meldet, daß er die ganz Entblößte wohl betrachtet und nebst anderen unzüchtigen Reden gesagt habe: „Ich wußte nicht, daß ich eine so schöne Mutter habe" [2]).

— jedoch als nicht ganz sicher — behauptet. — In dieser Ähnlichkeit der Beischläferin mit der Mutter ist deutlich die inzestuöse Nachwirkung bei der Wahl des Sexualobjekts zu sehen, was also schon die Zeitgenossen Neros erkannten.

[1]) Nach Justinus (I, 12, 10 u. 11) wurde schließlich auch Semiramis, als sie den Beischlaf ihres Sohnes begehrte, von diesem getötet. Vgl. dazu den Spottvers der Volksdichtung (bei Sueton Nerone c. 38):

„Nero, Orest, Alkmäon Muttermörder sind.
Nero der eigenen Mutter, deren Mann er war!"

[2]) Über weitere Details aus dem merkwürdigen „Sexualleben des Kaisers Nero" vgl. man die Studie von Max Kaufmann (Verlag Spohr, Leipzig). Die Erklärung seines seltsamen Sexuallebens wird man einzig in der Bewahrung des von Freud (Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, 1905) nominierten polymorph-perversen Charakters der infantilen Sexualität finden. Die sadistische Grundlage, die auch Kaufmann in den Vordergrund stellt, spricht ja sehr dafür, wie sie auch seinen Muttermord begreiflicher erscheinen läßt. Er tötet die meisten Weiber, die er wirklich liebt: Popäa Sabina, ferner seine erste Gemahlin und Stiefschwester Oktavia, seine Mutter, seine Tante (Sueton c. 34) u. a. m. Aber auch die direkten, aus dem Nebenbuhlerhaß entspringenden Mordimpulse läßt er frei schalten: So soll er an dem Tod seines Stiefvaters Claudius, des Gemahls der Agrippa, mitschuldig gewesen sein (Sueton c. 33), ferner ließ er den jungen Aulus Plantius, den Liebhaber seiner Mutter, ermorden und rief ihm nach: „Nun mag meine Mutter kommen und meinen Nachfolger küssen". Ebenso ließ er seinen Stiefsohn Rufius Crispinus, der Popäa Sohn, ersäufen, weil er gehört hatte, dieser stelle beim Spielen Feldherren und Regenten vor (c. 35). — Auch über Neros Träume berichtet Sueton (c. 46) ein charakteristisches und von unserem Standpunkt aus leicht verständliches Detail: „Während er früher nie Träume hatte, sah er seit der Ermordung seiner Mutter Traumgesichte". Diese ersetzen bei ihm, nachdem die reale Befriedigung der Inzestregungen unmöglich geworden war, die Inzestträume. — Gelegentlich hat Freud, auf Grund seiner Beobachtung, „daß die Personen, die sich von der Mutter bevor-

Dieser kurze Bericht der historisch überlieferten Ereignisse, der zunächst nur einen Begriff von dem Stoff geben soll, den Schiller zu bearbeiten gedachte, wird um so erwünschter sein, als das Fragment selbst, wie erwähnt, sehr dürftig ist und außerdem an dieser Stelle nur die für unseren Zusammenhang wichtigen Punkte daraus mitgeteilt sind:

„Es kostet den Nero etwas, seine Mutter umzubringen; nicht etwa aus einem Rest von Liebe, die hat er nie für sie empfunden. Es ist bloß die unvertilgbare Naturstimme, die er Mühe hat, zum Stillschweigen zu bringen. Diese Naturstimme ist so allgemein, ... daß selbst ein Nero die heftigste Krise ausstehen muß, ehe er es überwindet, und er überwindet es nicht, sondern muß es umgehen." Dazu macht Schiller die Randbemerkung: „Ja es kommt in dem Stücke selbst so weit, daß seine Mutter ihn noch einmal herumbringt."

„Sie hat sich fähig gezeigt zu jedem Verbrechen, da sie Ehebruch, Blutschande (sie hatte ihren Oheim geheiratet) und Mord schon versuchte."

„Ein geheimes Ereignis zwischen dem Nero und seiner Mutter flößt ihr die Hoffnung ein, daß sie ihn entweder noch herumbringen, oder daß er sie doch nicht töten werde."

„Agrippina macht einen Versuch, die Begierde des Nero zu erregen; soweit dies nämlich ohne Verletzung der tragischen Würde sich darstellen läßt. Es wird, versteht sich, mehr erraten als ausgesprochen."

Wie man aus den mitgeteilten Bruchstücken des Fragments ersieht, motiviert Schiller den ungewöhnlichen Verführungsversuch der Agrippina weder als pathologische Steigerung der normalen Mutterliebe, wie es Lohenstein in seiner „Agrippina" wenigstens andeutungsweise versucht, noch durch ihre ehrgeizigen Bestrebungen, denen es um den Einfluß auf den Sohn zu tun ist, sondern sie tut es — und das soll ihre Handlungsweise begreiflicher erscheinen lassen — um ihr Leben zu retten. Dieser Motivierung entsprechend mußte Schiller die Überlieferung wählen, nach der Agrippina der werbende Teil ist.[1]) Er

zugt oder ausgezeichnet wissen, im Leben jene besondere Zuversicht zu sich selbst, jenen unerschütterlichen Optimismus bekunden, die nicht selten als heldenhaft erscheinen und den wirklichen Erfolg erzwingen" (Traumdtg., 3. Aufl., S. 207, Anmkg.), die feine Bemerkung gemacht, der als Jüngling recht wohl erzogene und fein gebildete Nero sei erst durch die sexuellen Annäherungen seiner Mutter zu dem grausamen, üppigen und sich keinen Wunsch mehr versagenden Tyrannen geworden. Ähnliches weiß die Überlieferung selbst von Periander zu erzählen (vgl. Kap. XII.). In diesem Zusammenhang erscheint es, falls keine beglaubigte Überlieferung vorliegen sollte, als feiner dichterischer Zug, wenn der Italiener Pietro Cossa in seinem Drama: Nerone artista den Nero, der sich bekanntlich auch als Schauspieler betätigte, sagen läßt, er spiele und singe den Ödipus zum Bewundern (Kaufmann a. a. O. S. 41).

[1]) Die Uneinigkeit der Historiker in diesem Punkt und der Umstand, daß keiner von ihnen das wahrscheinlichste Verhältnis, nämlich eine Zuneigung von beiden Seiten, berichtet, ließe eine ähnliche psychisch bedingte Auswahl wie beim

bevorzugte aber diese Version wohl hauptsächlich deshalb, weil sie der Ablehnung seiner eigenen verdrängten Neigung zur Mutter Ausdruck verlieh („Liebe — hat er nie für sie empfunden") und zugleich dem Wunsch jedes mit Ablehnung liebenden Menschen, nach dem Entgegenkommen der Geliebten, in übertriebener Weise Rechnung trägt.

Trotz der Milderungen und psychologischen Verhüllungen, die Schillers Entwurf von der geschichtlichen Überlieferung unterscheidet, ist es dem Dichter doch nicht gelungen, das für ihn Abstoßende des unverhüllten Stoffes glatt zu überwinden; und es hat einen tragischen Zug, aber auch seine tiefe psychologische Begründung, daß gerade der Punkt, der ihn unbewußt am meisten zu dem Stoff hinzog, die ziemlich unverhüllte Darstellung des wirklichen Inzests mit der Mutter, ihn — als die Abwehrvorstellungen hinzutraten — an der weiteren Ausführung des Planes hinderte. In seinem bewußten Denken motiviert er dieses Schicksal mit der Entschuldigung, das Thema sei mit der tragischen Würde nicht zu vereinen gewesen.

Ungefähr ein Jahrhundert vor Schiller war das noch möglich, wie Caspar v. Lohensteins Trauerspiel Agrippina beweist. Auch bei Lohenstein, der sich streng an die geschichtliche Überlieferung hält, ist die Mutter die Versucherin. Eine Szene der dritten Abhandlung, die „in des Kaysers Schlaff-Gemach" spielt, enthält eine bis an die äußerste Grenze des Darstellbaren gehende Liebeswerbung der Mutter um ihren Sohn, die in der unbewußten Naivetät, mit der sie diese Liebe mit den ersten kindlichen Sexualregungen in Verbindung bringt, Beachtung verdient.

Agrippina. Mein Kind / mein süßes Licht / was hält'stu länger mir
Der halbgeschmeckten Lust mehr reife Früchte für?
— — — — — — — — — — — — — — —
Ach! so erquickt uns doch der Liebe letzter Zweck!
Die Anmuth ladet uns selbst auff diß Purpur-Bette.

Nero. Ja Mutter / wenn mich nicht die Schooß getragen hätte.

Agrippina. Die Brüste / die du oft geküßt hast / säugten dich:
Was hat nun Brust und Schooß für Unterschied in sich?
— — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — Soll sich die Mutter schämen
Zu lieben ihren Sohn? Die mit der Milch ihm flöß't
Die Liebes-Ader ein — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —
Wer sol die Mutter-Brust mehr lieben / als ihr Kind?

Dichter auch beim Geschichtschreiber vermuten. Jedenfalls darf man an die Psychologie des Berichtenden nicht vergessen. — Vgl. dazu Strindbergs Bemerkung im „Neuen Blaubuch" (G. Müller, München), wo er über Shakespeares Verhältnis zur Geschichte spricht: „Die Urteile der Menschen, auch der Historiker, wurzeln in Leidenschaften und Interessen."

Nero. Ja / aber daß dazu nicht gifft'ge Wollust rinn't.
Agrippina. Wo Liebes-Sonnen stehn folgt auch der Wollust Schatten

— — — — — — — — — — — — — — —

Warum sol denn diß Tun als Untat seyn verfluchet /
Wenn ein holdreicher Sohn die Schooß der Mutter suchet?
Den Brunnen der Geburth? Da er der Liebe Frucht
Und die Erneuerung des matten Lebens sucht.

(v. 130 u. ff.)

Daß die Geschichte Neros, diese Fundgrube für inzestuöse Greuel, die Dichter aller späteren Zeiten zur Bearbeitung verlockte, sei hier nur erwähnt.[1]) Außer den schon genannten Dramen möchte ich nur kurz auf Racines: Britannicus (1669) deswegen verweisen, weil sich Bruchstücke eines Übersetzungsversuches dieses Werkes in Schillers Nachlaß gefunden haben. Dieses Drama, das den auch historisch überlieferten Mord Neros an seinem Stiefbruder Britannicus behandelt, wird uns im zweiten Abschnitt (Kap. XXI.) näher beschäftigen, weil es den Haß und schließlichen Mord Neros an seinem Stiefbruder durch Eifersucht und die Rivalität um ein Weib motiviert. Die Liebe zur Mutter wird, dem verfeinerten Schamgefühl Racines entsprechend, nur leise angedeutet (V, 3):

Agrippina. — — — — — — — Nero gab
Mir allzu sichre Pfänder seiner Treue.
O hättest du gesehn die Zärtlichkeit,
Womit er seine Eide mir erneute!
Wie er umarmend mich gefesselt hielt!
Sein Arm, der mich umstrickte, konnte nicht
Beim Abschied von mir lassen; seine Liebe
Um Aug' und Stirn verbreitet, ließ gefällig
Auf kleinere Geheimnisse sich ein.

(Übersetzt von Viehoff.)

Außer der deutlichen aber darum unausgeführt gebliebenen Äußerung von Schillers erotischer Mutterliebe in der Agrippina und der verhüllten, aber darum nicht minder beweiskräftigen Andeutung in Don Carlos, findet sich in Schillers Dichtung kein direkter Hinweis auf eine erotische Leidenschaft für die Mutter, woraus auf eine mächtige Verdrängung und anderweitige Verarbeitung dieser ursprünglich sehr intensiv anzunehmenden Gefühlsregungen geschlossen werden muß. Dagegen erscheint in seinen dramatischen Schöpfungen mit einer auffälligen Häufigkeit und in aufdringlicher Betonung der Konflikt zwischen Vater und Sohn in den Vordergrund gerückt. Schon in den drei aufeinanderfolgenden Niederschriften des Don Carlos läßt sich parallel mit der allmählichen Abschwächung des inzestuösen Charakters im Verhältnis der Königin zum Infanten eine Verschärfung

[1]) Eine ziemlich vollständige Liste samt kurzer Charakterisierung der Dichtungen, die Neros Leben behandeln, findet man bei Kaufmann S. 34—44.

des Verhältnisses zum Vater wahrnehmen. Während im Entwurf die Neigung der Königin zum Sohne im Vordergrund steht, als deren bloße Begleiterscheinung der eifersüchtige Verdacht des Königs erscheint, ist in den beiden letzten Niederschriften das dramatische Hauptgewicht auf den Haß des Vaters gelegt. Dieses verkehrt proportionale Verhältnis, in dem die Betonung von Mutterliebe und Vaterhaß in den verschiedenen Ausarbeitungen des Dramas steht, macht uns auf eine besonders innige Beziehung dieser beiden Gefühlskomplexe aufmerksam. Es scheint, als hätte die allmählich wieder ins Unbewußte zurückgedrängte Verliebtheit in die Mutter gleichsam als kompensatorischen Ersatz im Bewußtsein die Abneigung gegen den Vater verstärkt. Dieser Vorgang des Ersatzes eines ins Unbewußte verdrängten Gedankens durch eine meist gegenteilige oder sonst damit eng verknüpfte überwertige bewußte Vorstellung ist aus der Psychologie der Neurosen als „Mechanismen der Reaktionsverstärkung" (Freud)[1]) gut bekannt. Auch diesen im allmählichen Schöpfungsprozeß des Don Carlos deutlich wirksamen Mechanismus müssen wir als Wiederbelebung analoger infantiler Vorgänge auffassen. Aus der intensiven Neigung zur Mutter folgt ja notwendig eine gewisse eifersüchtige Abneigung gegen den bevorzugten Vater und die Verdrängung der inzestuösen Verliebtheit wird ebensosehr auf Grund innerer Entwicklungsbedingungen eingeleitet, als infolge der äußeren Hindernisse, die sich für das Kind im Vater verkörpern. So gibt der Vater als Störer der ersten Liebesbeziehung des Sohnes (zur Mutter) den unmittelbaren Anstoß zu deren Verdrängung, lädt aber dadurch zugleich den aus diesen eifersüchtigen Quellen gespeisten Haß des Sohnes dauernd auf sich. Ja, es hat den Anschein, als gewänne die schon bestehende Abneigung gegen den begünstigten Vater erst durch diese Reaktionsverstärkung von seiten der unbewußt gewordenen Mutterliebe den übertriebenen und unsterblichen Charakter des tödlichen Hasses. Denn auch die Quelle, aus welcher die Feindseligkeit gegen den Vater ihre Unzerstörbarkeit bezieht, ist nach einer Bemerkung Freuds[2]) von der Natur sinnlicher Begierden.

Die übermäßige Betonung des Vaterhasses ist insofern eine Abwehr der verdrängten Inzestneigung, als sie den Sohn beständig an das Hindernis gemahnt, das der Realisierung seiner Inzestphantasie im Wege steht, anderseits ermöglicht sie aber in dem Ersatz eines sexuellen Moments durch ein scheinbar asexuelles, mehrdeutiges Motiv die harmlosere Ableitung der verdrängten erotischen Gefühle zur Speisung des Vaterhaß-Affektes. So erweist sich auch von dieser Seite der übermäßige Haß gegen den Vater als Verdrängungssymptom einer intensiven Verliebtheit in die Mutter, ein Zusammenhang, welcher

---

[1]) Vgl. das Bruchstück einer Hysterie-Analyse a. a. O. S. 47; auch da handelt es sich um die verdrängte Verliebtheit in den Vater, die sich in bewußten Vorwürfen gegen denselben äußert.

[2]) Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. Jahrbuch I, S. 376.

in der verhältnismäßig noch unkomplizierten Psyche des Kindes deutlich zu Tage tritt und von Freud in seiner „Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben" (Jahrbuch I, S. 102) nachdrücklich hervorgehoben wurde: „Im übrigen ist unverkennbar, daß der feindselige Komplex gegen den Vater bei Hans überall den lüsternen gegen die Mutter verdeckt."

Der Vaterhaß, der mit der Beseitigung seiner mütterlichen Ätiologie unverständlich wird, bedarf nun aber einer bewußten Begründung und diese erfolgt mit auffallender Häufigkeit durch ein die Beteiligung des Mutterkomplexes noch mehr verhüllendes Motiv, welches für das neurotische Empfinden charakteristisch ist, aber auch die normale Kindheitsentwicklung begleitet und an der dramatischen Produktion einen großen Anteil hat. Diese sonderbare Motivierung des Hasses gegen den Vater kommt zu stande mittels des uns seiner Bedeutung und seinem Wesen nach schon bekannten Projektionsmechanismus. Es wurde schon hervorgehoben, daß das Kind in seinen Phantasien das Verhalten der Eltern in tendenziöser Weise, im Sinne seiner eigenen Empfindungen korrigiert, ohne Rücksicht darauf, ob seine Annahmen auch den Tatsachen entsprechen. Für die psychische Wirksamkeit ist das auch ganz gleichgültig, denn im seelischen Geschehen erscheinen wirkliche und phantasierte Begebenheiten zunächst als gleichwertig. Ja, noch mehr. Die analytische Durchforschung der Psychoneurosen hat gelehrt, daß nicht die unverfälschten Erlebnisse, sondern gerade die sich daran knüpfenden Phantasien die nachhaltigsten und tiefsten seelischen Wirkungen bestimmen. Wie sich nun das Kind die Verhältnisse zurechtlegt, die seinen Wünschen entsprechen,[1]) so produziert der Neurotiker alles, was er zur Gestaltung seiner Symptome braucht und in ähnlicher Weise schafft sich auch der Künstler die psychischen Bedingungen zur Rechtfertigung oder Verdammung seiner Empfindungen.[2]) Beim Neurotiker gewährt uns die psychoanalytische Methode Einblick in diesen Mechanismus: der Jüngling empfindet etwa eine heftige Abneigung gegen seinen Vater; da ihm die tiefste Quelle dieser der Intensität nach unerklärlichen Empfindung, nämlich die Verliebtheit in die Mutter, nicht bewußt ist (die hat er verdrängt), so findet er keinen plausiblen Grund zur Rechtfertigung dieses übertriebenen Hasses. Er projiziert ihn daher — und das ist ein für normales wie abnormes Geschehen charakteristischer Mechanismus — auf den Vater: das heißt, er lebt in der festen Überzeugung, der Vater stehe ihm mit feindseligen Empfindungen gegenüber; auf diese Weise

---

[1]) Vgl. Abraham: Das Erleben sexueller Traumen als Form infantiler Sexualbetätigung. Gauppsches Zentralblatt für Nervenheilkunde und Psychiatrie vom 15. November 1907.

[2]) Es sei hier schon angedeutet, daß die gleiche Projektion eigener seelischer Regungen oder ihrer Abwehr auch die dichterische und mythische Darstellung des Verhältnisses zur Mutter bestimmt (vgl. die beiden Formen des „Stiefmutter-Themas", Kap. IV).

gelingt es ihm, seine eigene, unbewußten Quellen entstammende Abneigung gegen den Vater vor sich selbst, aber auch vor seiner Umgebung zu rechtfertigen. Diesem Motiv des vermeintlichen Vaterhasses kommt im Don Carlos eine große Bedeutung zu. Die Abneigung des Prinzen gegen seinen königlichen Vater ist wiederholt mit dem Hinweis auf den Haß des Vaters gegen seinen Sohn und Nachfolger motiviert:

Carlos: — — — Hassen Sie mich nicht mehr,
Ich will Sie kindlich, will Sie feurig lieben,
Nur hassen Sie mich nicht mehr — — —

Der Dichter hat es natürlich leicht, diese Phantasie des hassenden Vaters, die sich beim Paranoiker mittels der Affektverkehrung in der Form des Verfolgungswahnes durchsetzt, innerhalb der Grenzen normalen Empfindens zu realisieren. Hat doch derselbe Mechanismus, der auch die notwendige Projektionsarbeit beim Normalen ermöglicht, wie wir bereits wissen einen wesentlichen Anteil an der dramatischen Produktion: der Dichter projiziert den nach Verdrängung der erotischen Mutterliebe unverständlich gewordenen Haß gegen den Vater in der Weise nach außen, daß er die Gestalt des hassenden Vaters schafft, wobei seiner Phantasie — meist in Anlehnung und Verstärkung überlieferter Züge -- bezüglich der Intensität dieser Empfindung und ihrer berechtigten Erwiderung durch den Sohn keine Schranken gesetzt sind (vgl. später das „Motiv des tyrannischen Vaters").

Derselbe Mechanismus bewirkt beim Vater, der feindselige Eifersuchtsregungen gegen seinen Sohn hegt, die Rückprojektion seiner Abneigung auf den Sohn, die sich ebenfalls in einer typischen Form, der Furcht vor Vergeltung, äußert. Diese ist jedoch nicht aus den jeweiligen aktuellen Verhältnissen allein verständlich, sondern — wie jede Angst — das Produkt einer Verdrängung. Der Sohn, der feindselige Regungen gegen den Vater empfunden hat und diese verdrängen mußte, wird, wenn er selbst Vater geworden ist, das gleiche Verhalten seines Sohnes aus diesem unbewußten Komplex heraus befürchten. Auch diese typische Verdrängungsform des Vaterhasses hat Schiller im Don Carlos verwertet. In der ersten Fassung (Thalia) schloß die große Unterredung zwischen Vater und Sohn (II, 2) nicht wie in dem uns vorliegenden Drama mit den resignierenden Worten des Prinzen: „mein Geschäft ist aus," sondern er unternahm noch einen letzten Sturm auf das Herz des Vaters:

Carlos: — — — — eben träumte mir, ich sähe
Das Testament des Kaisers, Ihres Vaters,
Auf einem Scheiterhaufen rauchen.
Philipp (schrickt zusammen):
Ha was soll das?
Carlos: — — — — — — wie unendlich viel
Mag noch zu einem solchen Sohn mir fehlen,
Als er ein Vater war — —

Philipp (verhüllt sein Gesicht und schlägt wider seine Brust):
Zu schwer, o Gott!
Zu schwer liegt deine Hand auf mir. Mein Sohn,
Mein eigner Sohn — entsetzliches Gericht —
Ist deiner Rache Diener.

Empfindet Philipp in diesem ersten Entwurf den Haß des Sohnes noch als gerechte Vergeltung seines eigenen Verhaltens gegen seinen Vater, steht also hier Schiller mit seinen Gefühlen noch unzweideutig auf Seiten des Sohnes, so läßt der Nachklang dieser Empfindung in der endgültigen Fassung, wo sie direkt als Angst vor der Rache des Sohnes auftritt, ein leises Hinneigen Schillers zu den mehr väterlichen Gefühlen erkennen; Lerma (die Personifizierung der väterlichen Regungen) sagt zum Infanten:

— — — — — — Unternehmen Sie
Nichts Blutiges gegen Ihren Vater! Ja
Nichts Blutiges, mein Prinz! Philipp der Zweite
Zwang Ihren Ältervater von dem Thron
Zu steigen. — Dieser Philipp zittert heute
Vor seinem eignen Sohn!

Wie später ausgeführt werden soll, erklärt sich die wechselnde Parteinahme Schillers für den Sohn und den Vater aus der in verschiedene Stadien seines Gefühlslebens fallenden Ausarbeitung einzelner Partien und Niederschriften des Don Carlos. Eine ähnliche zwiespältige Empfindung wird uns auch in Shakespeares Seelenleben entgegentreten. Sehr deutlich und in besonders charakteristischer Weise bringt der später (Kap. IX, 2) zu besprechende Mythus von Kronos diese Vergeltungsfurcht zum Ausdruck, deren regelmäßiger mythischer Ausdruck in dem typischen Orakel gefunden wird, das dem meist königlichen Vater seinen Tod durch Sohneshand weissagt.

Von da zweigt eine andere Motivierung des Vaterhasses ab, die in den Dichtungen mit überraschender Häufigkeit in den ungestümen Erb- und Thronfolgeansprüchen des Sohnes gegeben scheint, denen sich der Vater hartnäckig widersetzt.[1]) Auch diese die revolutionäre Seite der Auflehnung gegen den Vater betonende Motivierung erweist sich bei psychologischer Analyse als eine Verschiebung vom sexuellen auf ein harmloseres, soziales oder politisches Gebiet. In diesem Sinne ist es kein Zufall, daß sich alle bisher besprochenen Dichtungen — und die meisten der noch zu besprechenden — in Königshäusern abspielen. Der Dichter ist dadurch in der Lage, den tief im unbewußten Sexualleben wurzelnden Konflikt zwischen Vater und Sohn an den

---

[1]) Dazu vergleiche man die Szene in Shakespeares: Heinrich IV. (2. Teil, IV, 4), wo der Prinz die Krone des schlafenden Vaters, den er für tot hält, aufs Haupt setzt, wofür er dann vom Vater gescholten wird:

— — — Seht, Söhne, was ihr seid!
Wie schleunig die Natur in Aufruhr fällt,
Wird Gold ihr Gegenstand!

politischen zwischen Herrscher und Thronfolger anzuknüpfen und auf diese Weise den Haß von beiden Seiten konventionell zu motivieren, wie es ja auch im Leben häufig genug geschieht.[1]) Denn der Wunsch des Sohnes, den Vater vom Thron zu verdrängen und sich selbst an seine Stelle zu versetzen, ist ein verkleideter Ausdruck derselben auf den Besitz der Mutter gerichteten Wünsche. Besonders deutlich tritt das bei Ödipus hervor, dem zugleich mit der Herrschaft des Vaters die Hand der Mutter zufällt. Im Hamlet ist das Motiv der Thronfolge schon deutlicher dem erotischen Motiv, der Rivalität um das Weib, vorgeschoben und im Carlos ist das sexuelle Moment fast vollständig vom politischen überdeckt. In dem so verwerteten Motiv der Thronfolge erkennen wir eine der Gedankenverbindungen, welche den schon hervorgehobenen Ersatz des erotischen Familiendramas durch das politische Intrigenstück im Don Carlos vermittelt. Wie das politische Drama durchgehends dem inzestuösen gleichsam als Fassade vorgeschoben ist, das spiegelt sich charakteristisch in einer für die Entwicklung der dramatischen Handlung wichtigen dichterischen Motivierung wieder. Marquis Posa lenkt als Vertrauter des Königs dessen Verdacht gegen den Prinzen Carlos vom sexuellen aufs politische Gebiet, indem er ihm vortäuscht, die Beziehungen des Prinzen zu seiner Mutter beträfen nur eine Aktion zur Befreiung der Niederlande (IV, 12). Eigentlich lenkt Posa damit nur den Verdacht des Königs aufs Politische zurück, denn die erste Warnung vor seinem Sohn, die ihm von Herzog Alba zukam, bezog sich auf politische Ambitionen; erst später erweitert sich der Verdacht (III, 3):

König (zum Herzog): Ihr habt bei seinem Ehrgeiz mich gewarnt?
Wars nur sein Ehrgeiz, dieser nur, wovor
Ich zittern sollte?

Wie jedoch der erste Entwurf verrät, hat dieser Zirkulus seinen psychologischen Ausgangspunkt in sexuellen, auf inzestuöser Basis ruhenden Haßgefühlen zwischen Vater und Sohn, als deren konventionelle Verkleidung sich die politische Konkurrentschaft erweist. Daß Schiller den politischen Konflikt erst später und in sekundärer Bedeutung in das Drama einführte, wissen wir bereits; wie er es aber auch dann noch dem erotischen Motiv unterordnet, zeigt ein Passus aus dem Bauerbacher Entwurf:

IV. Schritt: Don Carlos unterliegt einer neuen Gefahr.
A. Der König entdeckt eine Rebellion seines Sohnes.
B. Dies erweckt die Eifersucht wieder.
C. Beide zusammen vereinigt stürzen den Prinzen.

Anschließend an das Motiv der Thronfolge können wir schon hier das Motiv des aufrührerischen Sohnes, seine Sympathie

[1]) Vgl. dazu die Beobachtung Riklins bei seinen „diagnostischen Assoziationsstudien" (VII. Beitr., Journ. f. Psychol. u. Neurolg., Bd. VII, H. 5): „Wir sehen ferner wie der politische Komplex in Wirklichkeit den Sexualkomplex vertritt und verdeckt."

mit den Revolutionären, ebenfalls als typische Verkleidung der Auflehnung gegen den als tyrannisch empfundenen Vater aufklären.[1]) Beide Motive erweisen sich sowohl für den Sohn wie für den Vater als eine dem bewußten Denken willkommene Begründung der gegenseitigen Abneigung, deren tiefe Quelle, die Konkurrenz um die Neigung der Mutter, nicht bewußt ist.

Die Herkunft des in diesen beiden politischen Motiven isoliert dastehenden Vaterhasses aus der Rivalität um die Mutter verrät sich deutlich in zwei ausschließlich erotischen Motiven, die auch als typisch für den Inzestkomplex hervorgehoben zu werden verdienen. Zunächst das Motiv der Brautabnahme durch den Vater,[2]) das im Carlos eine wichtige Rolle spielt:

Carlos. Sie waren mein — im Angesicht der Welt
Mir zugesprochen von zwei großen Thronen,
Mir zuerkannt von Himmel und Natur,
Und Philipp, Philipp hat Sie mir geraubt.
Königin. Er ist ihr Vater.
Carlos. Ihr Gemahl.

Dieses Motiv ist regelmäßig ein unbewußter Ausdruck für die Unerreichbarkeit der Mutter durch den Sohn und heißt, ins bewußte Denken übersetzt, etwa: der Vater habe dem Sohn die Mutter (die Braut) vorweggenommen. Wir erkennen nun auch wie der Versuch, diesen praktisch widersinnigen Gedanken zu realisieren, die Verwandlung der Mutter in die Stiefmutter mitbestimmen kann: denn die Stiefmutter ist ja sehr leicht zu einer solchen Mutter zu machen, die der Vater wirklich dem Sohne weggenommen hat; und es ist trotz des historischen Vorbildes bemerkenswert, daß auch eine Verstärkung dieses Motiv im Sinne der inzestuösen Einstellung dem Dichter bei der ersten Fassung des Don Carlos vorschwebte. Zu den Worten der Eboli an Carlos:

[1]) Man vergleiche im Mythus von der Geburt des Helden (S. 92 f.) die auf Freud (Traumdeutung) zurückgehende Aufklärung aller revolutionären Bestrebungen als ursprüngliche Auflehnung gegen die Autorität des Vaters.

[2]) Zu welch tragischen Folgen ein solches Verhalten des Vaters im Leben führen kann, zeigt eine Familientragödie, die kürzlich aus New York berichtet wurde: „Der Millionär Georg St. wurde gestern mittags in seinem Bureau von seinem eigenen Sohne erschossen. Der Sohn beging dann Selbstmord. — Ein heftiger Streit war der Tat vorausgegangen. Der Vater wollte nämlich die Ehe seines Sohnes mit einem schönen, aber armen Mädchen verhindern und drohte seinem Sohne mit der Enterbung, falls er gegen den Willen des Vaters daran dächte, die Geliebte seines Herzens zu heiraten. Nun stellte sich heraus, daß der Vater dasselbe Mädchen mit Liebesanträgen verfolgt hatte, ohne die Absicht zu haben, sie zu heiraten. Vermutlich hat der Sohn von den Zudringlichkeiten seines Vaters erfahren und daraufhin den Mord verübt." (Nach einem Zeitungsbericht.) Das an das Fatum der antiken Ödipus-Sage gemahnende Gegenstück dazu ist merkwürdigerweise gleichfalls aus New York berichtet worden: „Ein fürchterlicher Irrtum. Aus New York wird uns telegraphiert: Ein Kaufmann namens Julius Turner, der auf seine Gattin im höchsten Grade eifersüchtig war, drohte ihr, er werde sie töten, wenn er sie mit einem anderen Manne überrasche. Sonntag

Wenn Sie zu einer Teilung sich entschlössen?
Ein Thron, dächt ich, wär für ein Mädchen viel,
Was will sie mehr, die stolze Kaiserstochter?

macht Schiller die Anmerkung: „Eine österreichische Prinzessin und Nichte (Inzest!) Philipps des Zweiten, welche dem Infanten Don Carlos versprochen war, aber nach seinem und der Königin Elisabeth Tode Philipps vierte Gemahlin wurde — daß also dieser König durch eine Art von Schicksal beide Prinzessinnen heiratete, die seinem Sohne bestimmt waren."

Gibt uns dieses Motiv der Brautabnahme durch den Vater den Schlüssel zu einem tieferen Verständnis der ungestümen Erbansprüche des Sohnes (das Motivs der Thronfolge), die sich im Unbewußten auf die — wie der Sohn glaubt — widerrechtlich vorenthaltene Braut, die Mutter, mitbeziehen, so entspricht dem Motiv des aufrührerischen Sohnes, der dem Vater Erbe und unumschränkte königliche Macht mit Gewalt entreißen will, eine andere Phantasie, die sich mit der Wiedereroberung der Mutter, mit ihrer Errettung aus der vermeintlichen Gewalt des Vaters beschäftigt. Diese für den Inzestkomplex ebenfalls typische Phantasie, daß die Mutter an der Seite des Vaters unglücklich sein müsse, und sehnsüchtig der Erlösung durch den Sohn harre, ist im Don Carlos (I, 5) gleichfalls angedeutet: [1])

Königin. Wer sagte Ihnen, daß an Philipps Seite
Mein Los beweinenswürdig sei?
Carlos. Mein Herz,
Das feurig fühlt, wie es an meiner Seite
Beneidenswürdig wäre.

Auf diese nach den Forschungen Freuds für das Liebesleben der Menschen bedeutsame Rettungsphantasie, die in den mythischen und dichterischen Phantasiebildungen eine ungeheuere Rolle spielt, [2]) werden wir noch zurückkommen.

---

begab sich Frau Turner nach der Kirche und wurde auf dem Heimweg von ihrem sechzehnjährigen Sohn begleitet. Ihr Gatte hatte sich in den Anlagen der Kirche aufgehalten, in der Absicht, seine Gattin nach Hause zu begleiten. Als er nun seine Frau in Begleitung eines anderen sah, gab er, ohne seinen Sohn zu erkennen, zwei Schüsse auf ihn und drei auf seine Gattin ab und verletzte beide tödlich. Als er seinen fürchterlichen Irrtum erkannte, kehrte er die Waffe gegen sich, verwundete sich aber nur leicht. Die Zuschauer entwaffneten den Rasenden. Im Untersuchungsgefängnis verweigerte Turner die Aufnahme von Speise und Trank und erklärte, er wolle verhungern."

[1]) Es mag sein, daß Schiller, wie ja die inzestuöse Neigung seinem eigenen Seelenleben angehört, die Mutter wirklich an der Seite des Vaters unglücklich gesehen hat, eine Möglichkeit, die jedoch nicht etwa als Voraussetzung dieser typischen Phantasie angesehen werden darf. In einem Brief an den Sohn (vom 28. April 1796), worin sie „ihm ihr ganzes Herz entdeckt", heißt es: „O wie glücklich wäre ich, wenn meine Leiden auch bald zu Ende. Der Papa denkt niemals so zärtlich . . . eine Magd würde ihm alles versehen, was eine Frau tun könnte. Sein Betragen ist schon viele Jahre gegen die Seinigen sehr gleichgültig." (Schillers Beziehungen u. s. w.)

[2]) Man vgl. meine „Belege zur Rettungsphantasie" (Zentralbl. f. Psa. I, 331) und die Abhandlung über „Die Lohengrin-Sage" (1911).

Die auffällige Regelmäßigkeit, mit der das gespannte Verhältnis zwischen Vater und Sohn in das Herrschermilieu verlegt erscheint, kann nicht allein in der Möglichkeit einer konventionellen Motivierung dieser Feindschaft mit den ungestümen Erbansprüchen des Sohnes und der abweisenden Haltung des Vaters begründet sein, da sich ähnliche Situationen auch in anderen sozialen Verhältnissen nicht ohne Schwierigkeit auffinden oder herstellen ließen [1]). Will man diese typisch wiederkehrende Auffassung des Vaters als des mächtig waltenden tyrannischen Gebieters in ihrer vollen Bedeutung für das dichterische Schaffen würdigen und verstehen können, so muß man nach ihrer individuellen Wurzel forschen, die auch ihre entwicklungsgeschichtlichen Bedingungen hat. Entwicklungsgeschichtlich findet die regelmäßige Darstellung des gehaßten und gefürchteten Vaters als eines Mannes, der dem Sohn um so viel mächtiger gegenübersteht, wie der Herrscher seinen Untertanen, ihre Erklärung im Ursprung des Königtums aus dem Patriarchat in der Familie. Als die Familie im Staate aufzugehen begann, da wurde der König inmitten seines Volkes das, was der Gemahl und Vater im Hause gewesen war: der Herr, der starke Schützer [2]). Unter den mannigfachen Bezeichnungen für König und Königin im Sanskrit, die Müller (a. a. O.) angeführt, ist eine einfach: Vater und Mutter. „Ganaka im Sanskrit bedeutet Vater von GAN zeugen; es kommt auch als Name eines wohlbekannten Königs im Veda vor. Dies ist das altdeutsche chuning, englisch king. Mutter im Sanskrit ist gani oder ganî, das griechische γονή, gotisch quinô, slawisch zena, englisch queen. Königin also bedeutet ursprünglich Mutter oder Herrin und wir sehen wiederum, wie die Sprache des Familienlebens allmählich zur politischen Sprache des ältesten arischen Staates erwuchs, wie die Brüderschaft der Familie die φρατρία des Staates wurde" (Müller). Diese Auffassung und Benennung des königlichen Herrschers als Vater seiner Untertanen ist auch heute noch in kleineren Staaten gebräuchlich (vgl. unser Landesvater), wo das Verhältnis des Fürsten zum Volke

[1]) Ein solches Milieu, wo dieser soziale Gegensatz von Vater und Sohn scharf hervortritt, ist beispielsweise in gleich hervorragendem Maße der Bauernhof, den zahlreiche Dichtungen zum Schauplatz erschütternder Familientragödien machen. So erst jüngst Ludwig Thomas Roman: Der Wittiber, wo der in seinem Erbe verkürzte Sohn die seinem Glück im Wege stehende zweite Frau seines Vaters tötet. Oder in Schönherrs: Erde, wo der alte, lebenszähe Grutz seinen im vollen Mannesalter stehenden Sohn nicht zum Leben kommen läßt. — Am großartigsten hat die Wucht dieser Bauerntragödien Geijerstam in seinem Roman: Nils Tufvesson und seine Mutter geschildert, wo der Sohn nach dem Tode des Vaters zugleich mit dem Hof den geschlechtlichen Besitz der Mutter übernimmt, die für ihn zum verderblichen Dämon wird, dem er sich nur durch ihre Tötung entziehen kann.

[2]) Vater ist von einer Wurzel PA abgeleitet, welche nicht zeugen, sondern beschützen, unterhalten, ernähren bedeutet. Der Vater als Erzeuger hieß im Sanskrit ganitar (genitor) (Max Müller: Essays II. Band, Leipzig 1869 deutsche Ausgabe S. 20). Vgl. unser Papa für Vater und „paperln" wienerischer Ausdruck für das Essen, besonders der kleinen Kinder.

ein viel innigeres ist als in großen Staatsverbänden. Aber auch die Völker des mächtigen Russenreiches nennen ihren Kaiser „Väterchen" und das herrschende Oberhaupt der katholischen Kirche wird von den Gläubigen „heiliger Vater" genannt; im Lateinischen heißt der Papst „Papa", wird also auch wieder mit demselben Ausdruck benannt, mit dem die Kinder ihren Vater bezeichnen.

Wer mit der Psychologie unbewußter Seelenvorgänge vertraut ist, wird es nicht sonderbar finden, daß diese der kindlichen Verehrung des Vaters und der Überschätzung seiner für das Kind unvergleichlichen und einzigartigen Machtvollkommenheit und Größe entspringende Auffassung als eines unumschränkten und gefürchteten Herrschers noch in den Träumen des Erwachsenen nachklingt, in denen der Kaiser und die Kaiserin (König und Königin) nach den Forschungen Freuds fast regelmäßig die Eltern des Träumers darstellen. Auch für die Größenideen der Paranoiker, in denen die königliche oder göttliche Abstammung des Patienten im Mittelpunkt seines Wahnes zu stehen pflegt, dürfte diese Aufklärung regelmäßig zutreffen, wie sie uns ja auch die individuelle Bedingtheit der mythischen Phantasietätigkeit zeigte[1]). Vom psychologischen Standpunkt ist es nun leicht begreiflich, daß dieser ursprünglich den Gefühlen der Verehrung entstammende Ersatz des Vaters durch den König, wenn der eifersüchtige Sexualneid und dessen beginnende Verdrängung das kindliche Verhältnis trübt und dieses Gefühl in Geringschätzung umschlagen läßt, nun den Zwecken der Verhüllung dieser verpönten und unverträglichen Regung dienstbar gemacht werden muß. Der Ausgang dieser Umarbeitung ist nun ein sehr verschiedener. Entweder der Sohn verschiebt die Abneigung gegen den Vater auf den wirklichen König und wird Revolutionär, Anarchist. Oder er bringt ein solches Übermaß von Aktivität nicht auf und transponiert das ganze Verhältnis, mit stärkerer Bewahrung des infantilen Charakters, ins Passive: er setzt sich als Paranoiker in seinem Wahn an die Stelle des Königs (des Vaters), um so den vermeintlichen Verfolgungen und Beeinträchtigungen von dessen Seite zu entgehen. Oder endlich er sublimiert den ganzen Vorgang in der dichterischen oder mythischen Phantasietätigkeit[2]), indem er von der Person des königlichen tyrannischen Vaters die Rolle des Vaters ablöst und den Tyrannen als

---

[1]) Vgl. im Mythus von der Geburt des Helden die ausführliche Darlegung der hier nur kurz angedeuteten Verhältnisse.

[2]) An einem sowohl in seinen Vorbedingungen wie in seiner Art einzig dastehenden Fall kann man diese Verknüpfung und Umarbeitung gleichsam in flagranti beobachten. Kurze Zeit nach der Ermordung des Königs von Portugal durch Anarchisten wurde bei einem Faschingszug im Dörfchen Salsas auch der Lissaboner Königsmord dargestellt. „Eine Person (heißt es im Zeitungsbericht vom 10. März 1908), die die Rolle des Königsmörders Buica gab, richtete gegen einen Wagen, in dem sich sein Vater, der die Rolle des Königs spielte, befand, einen Revolver und ließ in der Meinung, er sei ungeladen, dessen Hahn fallen. Der Vater sank, von einer Kugel getroffen, tot zu Boden. Der Sohn mußte, da er

Ersatz des Vaters hinstellt (ähnlich wie der Anarchist). Er erreicht so, daß sich sein Vaterhaß hinter dem harmloseren und vor allem berechtigteren Haß gegen den Tyrannen frei äußern kann, wie auch die Deutung des Hamlet zeigte.[1] Wollte man als Psychologe konsequent sein, so müßte man eigentlich — in Anbetracht der ungeheueren noch viel zu wenig gewürdigten „Bedeutung des Vaters für das Schicksal des einzelnen" (Jung) — sämtliche Kaiser und Fürsten der Dichter (vorläufig noch abgesehen von historisch überlieferten Stoffen) als Ersatz des Vaters auffassen, wie man es ja mit guter psychologischer Berechtigung in Traum und Neurose getan hat. Als ein großzügiges literarhistorisches Beispiel für die Realisierbarkeit einer solchen Auffassung sei kurz auf Diderots Reformversuch der dramatischen Dichtkunst hingewiesen. In seinen theoretischen Abhandlungen über die dramatische Dichtkunst wirft er — anknüpfend an die englischen Naturalisten — die Frage auf, ob denn nur Könige und Fürsten würdig seien, auf der Bühne dargestellt zu werden und nicht auch die Schicksale gewöhnlicher Sterblicher. Und was tut er dann in der praktischen Ausführung seiner Anregung? Er schreibt statt der Tragödie, deren Mittelpunkt bis dahin immer der König gewesen war,

---

sich in seiner Verzweiflung zu erschießen versuchte, gebunden werden." — In einem anderen Fall, der sich in Petersburg ereignete, ist der verschiedene Erfolg dieser Umarbeitung an zwei Brüdern illustriert. Der eine „ermordete seinen Vater, Geheimrat B., durch sechs Schüsse, mit der Begründung, sein Vater sei ganz unnütz auf der Welt gewesen. Ein Bruder des Mörders, ein bekannter Revolutionär, lebt als politischer Flüchtling in der Schweiz". (Zeitungsbericht.)

[1]) In welch lebhafter Weise das naive Publikum an dieser Affektverschiebung vom inzestuösen aufs politische Gebiet Anteil nimmt, mag folgende Notiz zeigen. In der Mailänder „Gazzetta del Popolo" erzählt Luigi di San Giusto: In vielen Städten Italiens sind jetzt wieder die Sommertheater eröffnet, und das zumeist aus „kleinen Leuten" bestehende Publikum nimmt leidenschaftlich Anteil an den Schicksalen der Helden und Heldinnen der zur Aufführung kommenden Rühr- und Schauerdramen, in denen alles so dick wie möglich aufgetragen ist. Die Vorgänge auf der Bühne erwecken so großes Interesse, daß der Zuschauer recht oft „ohne Gage mitspielt". In der alten Mailänder Arena kam es gar nicht selten vor, daß das Publikum sich gegen den Tyrannen, der natürlich in keinem Stücke fehlen durfte, ganz regelrecht empörte: „Can! vigliach! sassin! vent fora s'it l'haa corage!" (Hund! Feigling! Mörder! Komm doch heraus, wenn du Mut hast!) rief man ihm zu. Manchmal flogen auch gefährliche Wurfgeschosse auf die Bühne. Der „Tyrann" Raimondi, der im „Oreste" den Aigisthos spielte, bekam einmal in einem Volkstheater in Bologna, als er im vierten Akte den Tod des Orestes und der Elektra dekretierte, eine volle Flasche Wein an den Kopf. Gegen den Schauspieler Ignazio Palica wurde in Mailand, als er einen grausamen Vater spielte, ein offenes Messer geschleudert; es hätte nicht viel gefehlt, und er wäre getroffen worden. Palica geriet in solche Aufregung, daß er sofort von der Bühne abtrat und nicht mehr auftreten wollte, nicht einmal, um sich, wie es der Verfasser der Tragödie vorgeschrieben hatte, von den Liktoren töten zu lassen. Wenn sich im Theater solche Szenen abgespielt hatten, sorgte der Direktor der Bühne sofort für eine kleine Revanche. Der Schauspieler, der als Tyrann den Zorn des Publikums herausgefordert hatte, trat einen oder zwei Tage später in irgend einem Volksstück als freundlicher, milder Priester auf und wurde dann vom Publikum überschwenglich gefeiert, besonders wenn er es zu Tränen zu rühren verstand. (Nach einem Zeitungsbericht.)

ein bürgerliches Schauspiel Père de famille (Der Hausvater)[1]): das heißt, er macht einfach unseren Deutungsversuch unbewußt mit und ersetzt den König durch den Vater. An diesen anscheinend rein literarischen, in Wirklichkeit aber tief persönlichen Reformgedanken knüpft dann Lessings „Bürgerliches Trauerspiel“ und Schillers „Kabale und Liebe“ an, und sein Einfluß läßt sich bis zu Ibsens Familiendramen verfolgen.

Wollen wir nun auch in der Konsequenz der psychologischen Betrachtungsweise nicht so weit gehen und den König, wo wir ihn im Drama finden, ohne weiteres als Vertreter des Vaters auffassen, so werden wir um so eher berechtigt sein, diese Deutung dort als sicher anzunehmen, wo wir durch andere Momente in unserer Auffassung bestärkt werden. Im Carlos, wo ja der mächtige, tyrannische Herrscher zugleich der Vater ist, liegt der Zusammenhang klar zu Tage, und wir werden also darauf gefaßt sein, ihn bei Schiller auch in anderen Dramen — wenn auch vielleicht minder deutlich — wiederzufinden. Ziemlich offensichtlich ist diese Verknüpfung noch in den Räubern, wo der alte Vater wenigstens ein „regierender“ Graf ist und auch der Haß seines Sohnes Franz durch dessen Erbansprüche motiviert wird. Den mächtigen Vaterhaß kann erst eine tiefer gehende Analyse (die man im II. Abschnitt, Kap. XX, bei Schillers Schwesterliebe findet) als die eigentliche Triebkraft dieser Dichtung nachweisen. Hier sei nur bemerkt, daß das Drama ursprünglich den Titel: Der ver-

[1]) Dieses Schauspiel behandelt die Auflehnung des Sohnes gegen den Vater (Analog der Empörung gegen den König) im Zusammenhang mit seiner Liebe zu Sophie, einer entfernten Verwandten, die als das vollkommene Ebenbild der Mutter bezeichnet wird (I, 7). Diderot hatte bei der Dichtung, wie er selbst sagt, seinen eigenen Vater vor Augen: Ce sujet tiendra mes yeux sans cesse attachés sur mon père (3 zième entretien). „Der natürliche Sohn“, das zweite Musterstück Diderots, behandelt ähnliche Familienkonflikte, mit Betonung der Liebe zur Schwester. Die Übersetzung der Stücke und der Abhandlungen findet man in Lessings Werken, Bd. XI, 2. Ausgabe Hempel. — Wie der persönliche Familienkomplex Diderots Reformgedanken bestimmte, ergibt sich aus den wenigen folgenden Mitteilungen. So sagt Diderot in der bereits als Motto angeführten Stelle: Auf uns verlassen, und wenn die Kräfte unseres Körpers denen unserer Phantasie gleichkämen, würden wir unsere Väter ermorden, um unsere Mütter geschlechtlich zu besitzen. Diderot hatte zwei Schwestern und einen jüngeren Bruder, mit dem er in erbitterter Feindschaft lebte. Die eine Schwester war Nonne, neurotisch, endete in Wahnsinn; die andere blieb unvermählt und führte nach dem Tode der Mutter das Hauswesen. — An Fräulein Voland schreibt Diderot nach dem Tode des Vaters: „Es ist unmöglich, sich drei verschiedenere Charaktere zu ersinnen als meine Schwester, meinen Bruder und mich . . . ich bin der einzige Mann, den sie geliebt hat und sie liebt mich noch sehr!“ — Es wäre nicht unmöglich, daß der Dichter in seinem psychologisch meisterhaften Roman: La Religieuse (1760) das Schicksal seiner ins Kloster geflüchteten, gemütskranken Schwester zum Vorbild nahm. — Die Oberin und Susanne frönen der lesbischen Liebe und das drückende Schuldbewußtsein dieser lasterhaften Verirrung rächt sich bei der Oberin durch den Ausbruch des „Wahnsinns“. Eine ihrer Zwangshandlungen besteht darin, daß sie sich beständig die Hände waschen muß, ohne sie doch von dem daran haftenden Makel reinigen zu können.

lorene Sohn führen sollte, wodurch ja schon das Dominieren dieses Komplexes in der Konzeption des Werkes angedeutet ist. Der in diesem Jugendwerk mächtig hervorbrechende revolutionäre Freiheitsdrang, der von nun an alle Werke Schillers durchglühen sollte, wurde von der literarhistorischen Forschung als Auflehnung gegen den Herzog von Württemberg und sein strenges Regiment aufgefaßt. Das ist zunächst gewiß vollkommen zutreffend und berechtigt. Auch von unserem Standpunkt aus können wir uns die Entstehung der Räuber und der folgenden Dramen ohne Schillers gespannte Beziehung zum Herzog gar nicht denken, ja, wir müssen zugestehen, Schiller habe bei der Abfassung gewisser Partien seines Werkes in bewußter Absicht sein Verhältnis zum Herzog dargestellt. Das schließt jedoch nicht den unbewußten Anteil eines gleich gespannten infantilen Verhältnisses zum Vater an der Konzeption des Werkes aus, ja, es erfordert vielmehr diese Annahme zum Verständnis des gewaltigen dichterischen Affekts, der unmöglich aus der, alle Karlsschüler in gleicher Weise betreffenden Strenge des Herzogs verständlich wird. Es bedarf nur einer kurzen Auseinandersetzung über das Verhältnis von Erlebnis und Dichtung, um uns der Lösung eines der interessantesten Rätsel der künstlerischen Produktion nahe zu bringen. Wir haben es ja in dieser Untersuchung nur mit den tiefsten, im Unbewußten schlummernden Regungen des Dichters zu tun, die wir, um sie überhaupt im Bewußtsein erfassen zu können, so behandeln müssen, als ob sie bewußt wären. Als tiefste Wurzel und treibende Kraft von Schillers dramatischem Schaffen erkennen wir, das Resultat der folgenden Auseinandersetzung vorweggenommen, die Auflehnung gegen den Vater und den eifersüchtigen, aus der Liebe zur Mutter stammenden Haß gegen ihn, Gefühle, die aus der frühesten Kinderzeit stammend, eine intensive Verdrängung erfahren haben und später unter dem Einfluß geeigneter Erlebnisse aus dem Unbewußten heraus zur Äußerung drängen.[1]) Um diese zu ermöglichen, muß ja der Dichter notwendigerweise an eine bewußte Vorstellung anknüpfen und daraufhin weiterarbeiten. Diese Vorstellung findet er in dem aktuellen Erlebnis, das an diesen unbewußten Komplex rührt. Aber auch dieses Erlebnis selbst ist kein zufälliges — wie könnte es sonst dem unbewußten Komplex in jeder Beziehung entsprechen — sondern es ist auch psychisch determiniert; die reale Einstellung des Erwachsenen wird ja immer noch von seiner infantilen Konstellation bestimmt[2]) und so gleichsam vom Individuum

---

[1]) Schiller an Körner (25. Mai 1792): „Ich glaube, es ist nicht immer die lebhafte Vorstellung eines Stoffes, sondern oft nur ein Bedürfnis nach Stoff, ein unbestimmter Drang nach Ergießung strebender Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt." — Und an Goethe (18. März 1796): Die Zurüstungen zu einem so verwickelten Ganzen, wie ein Drama ist, setzen das Gemüth doch in eine gar sonderbare Bewegung . . . Bey mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später."

[2]) Vgl. Jung: Die Bedeutung des Vaters für das Schicksal des einzelnen (l. c.).

selbst geschaffen.[1]) In welchem Sinne das gemeint ist, zeigt am besten Schillers Verhältnis zum Herzog. Dieses ist, soweit das Milieu es zuläßt, eine getreue Kopie von Schillers Verhältnis zu seinem Vater. Der Dichter überträgt alle Gefühlsregungen, die sich auf den Vater bezogen, auf den Herzog in der Weise, wie wir das in der Umarbeitung der kindlichen Empfindungen für den Vater in die revolutionären Regungen gegen den Landesvater aufgezeigt haben, alle Gefühlsregungen, deren Umarbeitung beim normalen Durchschnittsmenschen zur Unterordnung unter die sozialen Obrigkeiten[2]), zur bürgerlichen Organisation, führen. Und weil Schiller infolge mächtig weiterwirkender infantiler Eindrücke diese normale Übertragung des Vaterhasses nicht gelang, wurde er ein Revolutionär des Geistes, ein begeisterter Vorkämpfer des Freiheitsgedankens in jedem Sinne. Erst diese Ersetzung des Vaters durch den Landesfürsten, den Herzog von Württemberg, macht verständlich, daß Schiller dieses neue Verhältnis so stark affektiv besetzte. Wie dieses Verhältnis im angedeuteten Sinne die Konzeption der Räuber beeinflußte, so wirkt es in der „Verschwörung des Fiesco zu Genua", im Präsidenten Walter, in der Gestalt Philipps II., im Wallenstein und auch noch im Geßler nach. Begünstigt wurde Schillers Übertragung seiner Sohnesgefühle auf den Herzog durch den Umstand, daß Herzog Karl der Vater seiner Eleven heißen wollte, die sich in ihren Eingaben dieser Anrede bedienen mußten. Man findet diese Titulierung auch regelmäßig in den zahlreichen Gesuchen Schillers. So heißt es am Anfang eines solchen (1. September 1782): „Eine innere Überzeugung, daß mein Fürst und unumschränkter Herr zugleich auch mein Vater sey, gibt mir gegenwärtig die Stärke" (Briefe hg. v. Jonas, I, Nr. 33), und sein letztes nach der Flucht schloß „mit aller Empfindung eines Sohnes gegen den zürnenden Vater (Nr. 35). Und direkt wie eine Schilderung von Schillers Verhältnis zu seinem überstrengen[3]) und gefürchteten, dabei doch auch geliebten und verehrten Vater klingt es, wenn Minor (S. 224) sagt: „Schiller schimpfte auf den Herzog und er liebte ihn

[1]) Vgl. Abraham: Das Erleiden sexueller Traumen als Form infantiler Sexualbetätigung. Gauppsches Zentralblatt 15. Nov. 1907.

[2]) Vgl. Traumdeutung, 2. Aufl., S. 153: „Der Vater ist die älteste, erste, für das Kind einzige Autorität, aus dessen Machtvollkommenheit im Laufe der menschlichen Kulturgeschichte die anderen sozialen Obrigkeiten hervorgegangen sind (insofern nicht das „Mutterrecht" zur Einschränkung dieses Satzes nötigt)." — Wie Freud aus dem Verhältnis zur Mutter einen besonderen Typus des männlichen Liebeslebens abgeleitet hat, so glauben wir, anknüpfend an seine Forschungen, die wichtigsten typischen Einstellungen des sozialen Lebens auf das infantile Verhältnis zum Vater und seine spätere Umarbeitung zurückführen zu können.

[3]) Minor betont (S. 43) die Strenge des Vaters, der den Sohn noch weit über die Jahre der Mündigkeit hinaus bevormundete. „In den zarten Tagen der Kindheit freilich konnte die Strenge des Vaters nur einschüchternd auf den Knaben wirken, der als sanftmütig und gütig, anhänglich besonders der Mutter, verträglich und liebevoll gegen die Schwester geschildert wird."

doch; er verehrte ihn und haßte ihn zugleich.“ Noch in der Ankündigung der ersten drei Akte des Don Carlos in der Thalia erklärte Schiller öffentlich, er wolle sich nicht gegen denjenigen stellen, der bis dahin sein Vater gewesen sei und entschuldigt die Mitteilung seines ganzen Verhältnisses zum Herzog damit, daß „kein Weg natürlicher war, den Leser in das Innere meiner Unternehmung zu führen, als wenn ich ihm die Bekanntschaft des Menschen machte, der sie ausführen soll.“ — Diese Übertragung seiner zwiespältigen kindlichen Empfindungen vom Vater auf den Herzog läßt sich auch im Detail verfolgen. Wenn man dem Bericht eines so verläßlichen Zeitgenossen, wie es Streicher war, der gewiß die Gelegenheit zur Parteinahme für seinen Freund benützt hätte, trauen darf, war der Herzog gar nicht der Despot als den ihn Schiller ansah und darstellte[1]), sondern seine aus dem Elternhause mitgebrachte und den dortigen Verhältnissen vielleicht mehr entsprechende Auffassung seines Vaters als Tyrann beeinflußte notwendig auch seine Stellung zum Herzog, der nach Streichers Bericht, den Zöglingen wirklich väterlich zugetan und um ihr Wohl besorgt war.[2]) In diesem Sinne ist auch Schillers Flucht von Stuttgart mehr als eine Loslösung von Vater und Familie als vom Zwang der herzoglichen Schule aufzufassen.[3]) Schiller selbst bestätigt das in einem Brief an seine Lieblingsschwester Christophine (vom 18. Oktober 1782), worin es heißt: „Sage dem liebsten Papa, daß ich den Brief an ihn mit eben dem Herzen, als er den seinigen an mich geschrieben habe, daß ich aus guten Gründen so mit ihm gesprochen habe, um sein Schicksal von dem meinigen zu trennen.“ Im gleichen Sinne ist auch sein Ausspruch aufzufassen, die Räuber hätten ihn Familie und Vaterland gekostet (Streicher, S. 94). Wie Schiller gegen den Herzog von Anfang an erbittert war, so lebte er auch mit seinem Vater selten in ungetrübtem Verhältnis. Es werden sogar sehr ernste Mißhelligkeiten zwischen Vater und Sohn wiederholt gemeldet (besonders aus dem Sommer des Jahres 1784 und dem Beginn des folgenden Jahres). Aber auch schon als Kind fürchtete er den Vater mehr, als er ihn ehrte, und Streicher berichtet (S. 23), daß der Knabe, wenn er sich schuldig fühlte, freiwillig die Mutter um Bestrafung bat, damit der Vater im Zorn nicht zu hart mit ihm verfahre. Anderseits ist es leicht begreiflich, daß der strenge und eigenwillige Vater an den Werken des Sohnes, worin die unum-

---

[1]) Charakteristisch ist auch in diesem Sinne die Parteinahme von Schillers Vater gegen den Sohn zu Gunsten des Herzogs, was den Dichter noch tiefer gegen den Vater verstimmte.

[2]) „Schillers Flucht von Stuttgart“, von Andreas Streicher. Reclam; besonders S. 26, 55, 60 ff., 122.

[3]) Auch Schillers zweite „Flucht“ aus Mannheim (vor der Liebe zu Charlotte v. Kalb) erfolgt — ähnlich wie seine dritte „Flucht“ aus Dresden — weniger aus Zwang der äußeren Lage als aus inneren Bedrängnissen“ (Minor, 351). — Vgl. die ähnlich motivierten Fluchtimpulse bei Goethe (Schweiz, Italien), Kleist u. a.

schränkte väterliche Gewalt einen endgültigen Sieg über den Sohn davonträgt, besonderen Gefallen fand. So schreibt er nach der Lektüre der ersten drei Akte des Don Carlos an seinen Sohn (am 30. März 1785): „Ich finde die Thalia und vorzüglich die Bruchstücke von Don Carlos ganz außerordentlich stark durchgedacht und ausgeführt, als das beste von all Seinen bisherigen Arbeiten.“[1]) Eine ähnliche Befriedigung äußert er auch über Kabale und Liebe, wo ebenfalls der Konflikt zwischen Vater und Sohn, mit Betonung der väterlichen Übermacht, im Vordergrunde der Handlung steht. Wenn zur Stütze unserer Auffassung in so geringem Maße auf die tatsächlich überlieferten Lebensverhältnisse Schillers im Elternhause reflektiert wurde, so geschah das darum, weil diese Berichte einesteils ganz lückenhaft und nicht immer verläßlich sind, anderseits aber weil nicht der Anschein erweckt werden sollte, als sei auf solche Berichte, selbst wenn sie unsere Auffassung bestätigen, allzugroßer Wert zu legen. Es handelt sich ja bei unseren Analysen um die Aufdeckung unbewußter Gefühlsregungen und Phantasien, die sich jedoch auch im späteren Leben des Individuums ebenso verhüllt und schwer kenntlich äußern wie im Kunstwerk oder in den neurotischen Symptomen, so daß auch die Erlebnisse des Dichters, ähnlich wie beim Neurotiker, in die Deutung einbezogen werden müssen, woraus sich allerdings gewisse, wie es scheint recht fruchtbare Gesichtspunkte für das Verständnis des Zusammenhangs von Erlebnis und Dichtung ergeben.

Wie das infantile Verhältnis zum Vater vorbildlich wird für die spätere soziale Einstellung des Individuums zu Kaiser und Vaterland, zu den weltlichen und geistlichen Obrigkeiten, zu den Vorgesetzten und Rivalen, ja selbst zu Gott und zur Religion, so ist das kindliche Verhältnis zur Mutter vorbildlich für das ganze Liebesleben des Menschen. Wie nun die literarhistorische Kritik das Vorbild für Schillers „Tyrannen“, insbesondere für Philipp II., das wir auf die infantile Einstellung zum Vater zurückführen konnten, aus den gespannten Beziehungen zum Herzog von Württemberg ableitete, so suchte sie auch für die sonderbare Liebe des Carlos zu Elisabeth das Vorbild in Schillers Leben und fand es, unseren Voraussetzungen voll entsprechend, auch auf in der Liebe des jungen Dichters zu Fräulein Charlotte v. Wolzogen, auf deren Gut er, als Gast ihrer Mutter, nach der Flucht aus Stuttgart ein Asyl gefunden hatte, wo er in Muße eifrig an die Ausführung des Don Carlos ging. Seine Stimmung, Betätigung und die Erlebnisse während der Bauerbacher Zeit in ihren Beziehungen auf die stetig fortschreitende Arbeit am Don Carlos hat

[1]) Siehe Schillers Beziehungen zu Eltern, Geschwistern und der Familie von Wolzogen. Aus Familienpapieren mitgeteilt (von Alfred von Wolzogen). Stuttgart, bei Cotta, 1859. — Man findet da auch eine ähnliche Äußerung der Mutter Schillers an dessen Frau Lotte (vom 26. Februar 1799): „Don Carlos möchte ich vor allem andern am liebsten aufführen sehen.“

Gercke (a. a. O.) eingehend geschildert. Im zweiten Teil seiner Arbeit findet man auch die Erklärung der seltsamen und widerspruchsvollen Liebe des Carlos zur Eboli und Elisabeth aus Schillers ähnlichen Beziehungen zu Charlotte bis ins einzelne durchgeführt: seine anfangs hoffnungsvolle Liebe zu Charlotte, die plötzliche Störung durch einen Nebenbuhler (Winkelmann), die Eifersucht auf diesen, der Versuch, seine älteren Ansprüche geltend zu machen, dann seine Hoffnungslosigkeit, als er des Mädchens Neigung zu dem Nebenbuhler erkennt und schließlich seine Resignation. Wir können die scharfsinnige Deutung in jedem Punkte unterschreiben, müssen aber wie bei der Auffassung des Verhältnisses zum Herzog hinzufügen, daß dieses ganze Erlebnis, ebenso wie seine dichterische Ausgestaltung, als Reproduktion seines Verhältnisses zur Mutter anzusehen ist. Gewiß ist seine Beziehung zu Charlotte von größtem, wahrscheinlich von entscheidendem Einfluß auf die Ausführung des Carlos gewesen. Aber dieses rezente Erlebnis erweckte nur die gleichen unbewußten Gefühle, die sich auf die Mutter bezogen hatten, wie es ja eigentlich von diesen Gefühlen erst in allen seinen realen Konsequenzen bestimmt worden war. So ist also das Liebesverhältnis im Don Carlos nicht die dichterische Verarbeitung der unglücklichen Liebe zu Charlotte, sondern beide Verhältnisse, das dichterische und das gleichzeitige reale, gehen auf die Beziehung des Dichters zur Mutter zurück und reproduzieren sie. Man erhält hier sowie bei Schillers Verhältnis zum Herzog den Eindruck, daß mit der dichterischen Gestaltung der nach Ausdruck ringenden unbewußten Komplexe auch der Drang nach ihrer Umsetzung in reale Erlebnisse Hand in Hand geht, ähnlich wie ja dann der Schauspieler durch Einfühlung diese psychischen Regungen in Aktion umsetzt. Beim Dichter wird wohl der Vorgang der sein, daß in den verschiedenen Etappen seines Liebeslebens gewisse infantilerotische Konstellationen wieder erwachen, die dann ein ihnen entsprechendes reales Erlebnis suchen oder schaffen helfen. Dieses Erlebnis kann aber nie so ideale Bedingungen bieten, daß sie den maß- und schrankenlosen kindlichen Affekten genügen, die sich darum auch enttäuscht von diesem Erlebnis und der Wirklichkeit überhaupt abwenden, um dann in großartigen Phantasiegebilden, den Dichtungen, den ihnen völlig entsprechenden Ausdruck zu finden.[1]) So schafft sich der Dichter in seinen Werken allerdings die Möglichkeiten, die ihm die Wirklichkeit versagt, die sie ihm aber in einem tieferen Sinn gar nicht gewähren kann. Denn auch das Erlebnis, das er sich schafft, und welches in weiterer Folge die dichterische Gestaltung seiner Regungen auslöst, ist nur auf Grund der infantilen Fixierung möglich und reproduziert daher neben der Wunscherfüllung auch alle hindernden Umstände. Die Fixierung an die Mutter äußert sich,

[1]) Vgl. die Dreizeitigkeit, die Freud für die dichterische Phantasietätigkeit geltend macht. (Der Dichter und das Phantasieren, 2. Folge der Sammlung kleiner Schriften.)

wie Freud dargelegt hat, im Liebesleben des Mannes unter anderem auch darin, daß er sich nur für Frauen interessiert, die bereits anderen Männern in irgend einer Form angehören, was ja für die Mutter unzweifelhaft zutrifft (vgl. das Motiv der Brautabnahme, Kap. IV, A. 3). Auch diese Liebesbedingung, die im Carlos ihren deutlichsten Ausdruck gefunden hat, spielt in den anderen Dichtungen Schillers und in seinem Leben eine große Rolle. Schon das erste Weib, dem er seine Jünglingsneigung schenkte, die Laura seiner Jugendgedichte, soll eine Frau, die Hauptmannswitwe Luise Vischer, gewesen sein. Seine Liebe zu Frau Charlotte von Kalb, die auch Goethe und Hölderlin aus ähnlichen Gründen fesselte, ist zur Genüge bekannt. Im Mai 1784 lernte er die kaum seit einem halben Jahr verheiratete Frau kennen und verliebte sich so heftig in sie, daß er sie bewog, an eine Scheidung von ihrem Mann und die Verheiratung mit ihm selbst zu denken. In einem Brief an Körner (vom 23. Juli 1787) spricht er von der Hoffnung auf ihre baldige Vereinigung. Daß sein Verhältnis zu ihr nicht ohne Einfluß auf Carlos und dessen Liebe zu Elisabeth und Eboli gewesen ist, bestätigt er selbst in einer Nachricht an Körner (vom 29. Juli desselben Jahres).[1]) Besondere Bedeutung gewinnt in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß seine Liebe zu Charlotte von Wolzogen eigentlich nur ein Ableger[2]) der ursprünglicheren und tiefer gehenden Neigung zu ihrer Mutter, der um 14 Jahre älteren Frau Henriette von Wolzogen, war, in der er Mutter und Geliebte vereinigt sah.

Er schreibt an sie (am 11. September 1783 aus Mannheim): „Sie waren die erste Person, an welcher mein Herz mit reiner unverfälschten Zuneigung hing, und eine solche Freundschaft ist über allen Wechsel der Umstände erhaben. Fahren Sie fort, meine Theuerste, mich Ihren Sohn zu nennen, und seien Sie versichert, daß ich das Herz einer solchen Mutter zu schätzen weiß. Unsere Trennung, deren Nothwendigkeit ich Ihnen nicht erst beweisen darf, wird meine Gemüthsruhe wiederherstellen, eine Ruhe, die ich schon lange nicht mehr genossen habe."

Auch in anderen Briefen beruft er sich wiederholt in der zärtlichsten Weise auf ihr Verhältnis als das von Mutter und Sohn (Jonas I, Nr. 67, 86). Aber auch die entscheidende Liebe seines Lebens zu Charlotte von Lengefeld,[3]) seiner späteren Frau, zeigt

---

[1]) Vgl. auch Minors Auffassung der Charlotte von Kalb als Muse des Carlos „Mit einer anfangs ganz uneigennützigen Neigung, welche ihm wie Mutterliebe oder Schwesterliebe wohltat, war sie um Schiller besorgt und für ihn tätig (S. 343).

[2]) Ähnlich soll sich Schiller neben der nicht gerade im besten Rufe (Minor, S. 352) stehenden Witwe Vischer auch für deren junge Nichte Wilhelmine Vischer interessiert haben. — Von Interesse ist in diesem Zusammenhang vielleicht auch die Tatsache, daß sich der Dichter dem Kritiker Schubart gegenüber als Dr. Fischer (gleichsam als Sohn der Witwe) ausgab.

[3]) Es muß auffallen, daß die meisten der von Schiller geliebten Frauen den Namen Charlotte führen, worin man trotz der Häufigkeit dieses Namens zur damaligen Zeit auch einen — wenn auch äußerlichen — Ausdruck seines typischen

in ihrer merkwürdigen Wandlung und in ihrer Ähnlichkeit mit dem Verhältnis zu den beiden Damen von Wolzogen, wieder den typischen Charakter, der uns den infantilen Ursprung verrät. Als Schiller die beiden Schwestern von Lengefeld (zu Beginn des Jahres 88) kennen lernte, fesselte ihn zuerst die in ihrer Ehe sich unglücklich fühlende Karoline. Die überschwänglichen Briefe, die er an sie und auch an beide Schwestern zusammen richtete, ließen die Meinung entstehen, er habe in einer Art Doppelbräutigamschaft gestanden und lange geschwankt, welche von beiden Schwestern er heiraten solle (Jonas Anmerkungen).[1] Die allgemeine Ansicht war jedenfalls, Schiller habe eigentlich seine verheiratete Schwägerin Karoline (von Beulwitz) zuerst und mehr geliebt als ihre Schwester Lotte und diese daher nicht um ihrer selbst, sondern um der älteren Schwester willen geheiratet. Gewiß ist, daß Karoline anfangs an eine Scheidung dachte und die Möglichkeit erwog, als Schillers Gattin einen Wirkungskreis zu finden, der ihren Anlagen und Wünschen entsprach, was um so begreiflicher erscheint, als sie innerlich längst von ihrem Mann geschieden, das Zusammenleben mit ihm aufgegeben hatte. Schiller war diesem Plan, der an der „Bequemlichkeit" Karolinens scheiterte, keineswegs abgeneigt. Fand er doch hier seine

---

Liebesideals erblicken darf, wenn man weiß, daß diese Ähnlichkeit sich auch auf gewisse Charakterzüge dieser Frauen erstreckte. So schrieb einer der begeistertsten Verehrer Karolines, Adlerskron, an sie, daß Charlotte v. Kalb einige Charakterzüge mit ihr gemein habe. — Die Namen sind im Liebesleben der Menschen und in den dichterischen Phantasien nicht ohne eine gewisse Bedeutung. So wird die leichte Übertragungsmöglichkeit der infantilen Neigung eher verständlich, wenn man weiß, daß Schillers Mutter Elisabeth hieß, wie die von Don Carlos geliebte Frau seines Vaters; auch ist es kein Zufall, daß die Heldin von „Kabale und Liebe" nach seiner zweitgeborenen Schwester Luise benannt ist und ihr Familienname Miller vermutlich einem Leutnant (vgl. Major Ferdinand) angehörte, auf dessen Liebe die ältere Schwester Christophine infolge des Widerstandes ihres Vaters (vgl. den Widerstand des alten Miller) verzichten mußte (Minor, S. 362). — Ähnliche Namensgleichheit und Anklänge spielen im Liebesleben und Schaffen vieler Dichter mit. So führten beispielsweise Mörikes zwei Bräute dieselben Namen wie die vom Dichter geliebten beiden eigenen Schwestern. Seine erste Knabenliebe hieß Klara (Neuffer), so wie seine kurz vor Beginn dieser Liebe geborene jüngste Schwester (1816). Seine grande passion hieß Luise (Rau), mit der er sich entgegen seiner sonst zögernden Art fast sogleich verlobte (1829), nachdem zwei Jahre früher seine geliebteste gleichnamige Schwester gestorben war. (Frdl. Mitteilung von Dr. Hanns Sachs.)

[1]) Vgl. die ausführliche Darstellung von Schillers Verhältnis zu den beiden Schwestern von Lengefeld in der Einleitung zu Schillers Briefwechsel mit Lotte (Diederichs Jena), worin Schillers Urenkel von Gleichen-Rußwurm Familienüberlieferungen verwertet. — Karl Berger: Schillers Doppelliebe (Marbacher Schiller-Buch III, 1909) geht von oberflächlichen psychologischen Annahmen auf eine ganz überflüssige „Reinigung" Schillers aus, indem er nachzuweisen bemüht ist, daß Schiller niemals seine verheiratete Schwägerin geliebt habe. Ein solches Schwanken zwischen zwei, noch dazu verwandten Frauen, wie es sich beispielsweise auch in Bürgers Neigung zu zwei Schwestern findet, weist regelmäßig auf ein bestimmtes infantiles Liebesschwanken zwischen Mutter und Schwester hin (vgl. den II. Abschnitt).

„Liebesbedingungen“ (Freud) in vollstem Maße erfüllt: die Möglichkeit, eine Frau zu erobern, die einem anderen Manne angehörte, die sich in der Ehe mit diesem Mann unglücklich fühlte und in ihm den „Retter“ erblickte, Bedingungen, die seinem infantilen Liebesideal von der Mutter vollinhaltlich entsprachen. Aber die „Bequemlichkeit“, wie Karoline genannt wurde, schreckte vor diesem Familienskandal zurück und lenkte schließlich die verwickelten Verhältnisse zu einem gut bürgerlichen Ausgang. Auf ihr Antreiben erfolgte dann die entscheidende Aussprache zwischen Schiller und Charlotte, die zur Verlobung führte. Karoline aber verrät durch ihr Eingreifen in diesem Sinne den Wunsch, den Geliebten wenigstens nicht ganz zu verlieren. Daß auch Schiller ein ähnlicher Wunsch bei der Heirat beeinflußte, geht mit aller Deutlichkeit daraus hervor, daß die Träume des Dichters immer auf ein Zusammenleben mit beiden Frauen gingen.[1]) So hat er also eigentlich seine Frau gleichsam als Ersatz für die unerreichbare Schwester geheiratet, ganz wie er Charlotte von Wolzogen als Ebenbild ihrer Mutter liebte. Dieser Ersatz der unerreichbaren, einem andern gehörigen Frau, durch deren Tochter oder jüngere Schwester, durch ihr erreichbares Ebenbild, gehört ebenfalls zum Typus der Mutterliebe und geht regelmäßig, wie auch bei Schiller aufgezeigt werden soll, auf den Ersatz der Neigung zur Mutter durch die bei weitem weniger anstößigere Neigung zur Schwester zurück (vgl. im zweiten Teil Schillers Liebe zu seiner Schwester Christophine). Aber dieses ideale Zusammenleben mit den beiden Schwestern (Karoline wohnte die ersten Monate bei den Neuvermählten), wie er es im Elternhause mit Mutter und Schwester gehabt hatte, sollte nicht lange dauern. Bald regte sich in Lotte der Argwohn, ihre Schwester könnte für Schiller mehr bedeuten als sie selbst. Zwischen beiden Frauen fand in Jena eine offene Aussprache statt, nach der sich Karoline immer mehr aus der geistigen und seelischen Gemeinschaft mit Schiller zurückzog. Der Dichter fand Ersatz für sie in der wachsenden Freundschaft mit Goethe (siehe Rußwurms Einleitung). Die Nachwirkung der Mutterliebe im Verhältnis zu Lotte äußert sich in charakteristischer Weise auch darin, daß Schiller ihr selbst gegenüber gesteht (29. Oktober 1789), der Grund seiner langen Zögerung vor der entscheidenden Erklärung wäre darin gelegen gewesen, daß er sie nicht mehr für ganz frei gehalten habe, was deutlich seinem Wunsch nach einem Rivalen offenbart,[2]) der sich auch darin äußert, daß er seiner Braut nach dem kirchlichen Aufgebot scherzhaft

---

[1]) Vgl. Rußwurms Einleitung. Interessant ist in dieser Beziehung Schillers Brief an Herrn v. Beulwitz vom 21. Jänner 1794 (s. Marbacher Schiller-Buch III), worin er ihm zur Scheidung von Karoline rät, wie anderseits die Vermählung Karolines mit ihrem Vetter Wilh. v. Wolzogen im September desselben Jahres Schillers schärfste Mißbilligung fand. Es scheint, als hätte er Karolinens Freiheit nur um seinetwillen gewünscht.

[2]) Ein Mitbewerber um Lottens Hand war der Kammerjunker von Ketelbodt.

zu verstehen gibt, es sei schade, daß Knebel nicht auftrete, um ihm Lottens Hand streitig zu machen. „Gewisse Leute sollten wirklich, damit die Geschichte eine tragische Verwicklung bekäme, diesen Ressort spielen lassen“ (14. Februar 1790)[1]. So wirkt die kindliche Rivalität mit dem Vater um die Liebe der Mutter noch bei der eigenen Eheschließung des Sohnes nach[2]; und es genügt dem Dichter nicht, diese Empfindungen, wie noch zuletzt im Carlos, künstlerisch zu verarbeiten, sondern er sucht sie auch ins wirkliche Leben umzusetzen, sie auf neue Erlebnisse zu übertragen. Die Beziehung zu den Schwestern von Lengefeld ist aber ganz besonders geeignet, unsere Auffassung von der Beziehung der Erlebnisse zum dichterischen Schaffen zu bestätigen. Haben wir das Verhältnis zu den beiden Damen von Wolzogen, der Mutter und ihrer Tochter, als unmittelbares Vorbild von Carlos' Beziehung zu Elisabeth (der älteren, verheirateten Frau, die hier wirklich als Mutter erscheint) und Eboli (des jungen, freien Mädchens) erkannt, so überrascht uns nun die Wahrnehmung, daß die beiden Schwestern von Lengefeld, deren Bekanntschaft Schiller erst nach Beendigung des Don Carlos machte, in noch viel höherem Maße als die Damen von Wolzogen dem Elisabeth- und Eboli-Typus entsprechen. Lotte wurde allgemein die kleine „Dezenz“ genannt, und ihre Schüchternheit, ihre zurückhaltende Scheu wird besonders hervorgehoben (vgl. Berger a. a. O.) gegenüber der schwärmerischen Leidenschaftlichkeit ihrer älteren Schwester. So trat die dem Mutterkomplex entstammende Scheidung der Liebesobjekte in überschwenglich entgegenkommende und spröde ablehnende, wie sie der Dichter in fast allen seinen Werken nach dem Typus der Elisabeth und Eboli schilderte, ihm im realen Leben entgegen. Aber während das Verhältnis zu den Damen von Wolzogen, wie die ursprüngliche Beziehung zur Mutter und wie die Dichtung, mit der Entsagung endete, ermöglicht hier die besondere Gunst der Verhältnisse eine annähernde Verwirklichung des infantilen Liebesideals durch Verschiebung auf die „Schwester“ (siehe II. Abschnitt). Wir erhalten hier Einblick in den komplizierten und subtilen Mechanismen des wirklichen Liebeslebens, aber auch in sein Verhältnis zum dichterischen Schaffen. Denn das

[1] Wie Schiller im Sinne seiner infantil bestimmten Liebesbedingungen in alle seine Liebschaften irgend eine Heimlichkeit oder Intrige hineinzubringen vermochte, erwähnt Minor (S. 385) mit dem Zusatze, daß diese seltsamen Widersprüche zum Teil durch den Dichter selbst in die Akten gebracht worden seien.

[2] Zwei Monate vor der Hochzeit gedenkt Schiller in einem Briefe an die Schwestern seiner Jugenderinnerungen an die Mutter (3. Jänner 1790): „Sie liebte mich sehr und hat viel um mich gelitten . . . Ich fühle, wenn ich an sie denke, daß die frühen Eindrücke doch unauslöschlich in uns leben. Ich darf mich nicht mit ihr beschäftigen“ (Jonas, Bd. 3, Nr. 477). — Mit welch zärtlicher Neigung der Knabe an der Mutter gehangen haben mochte, zeigt die Schilderung Minors (S. 362): „Am zärtlichsten aber hing der Sohn doch immer an der Mutter; und selbst wenn er sie nach bloß kurzer Abwesenheit in größerer Gesellschaft wiedersah, floh er ihr mit so ungestümer Freude in die Arme, daß er sich kaum mehr losreißen konnte.“

nach Beendigung des Don Carlos angeknüpfte Liebesverhältnis zu den Schwestern von Lengefeld kann unmöglich das ganz entsprechende Verhältnis des Carlos zu den beiden Frauen beeinflußt haben[1]) und es bleibt nur die Annahme übrig, daß sowohl das reale als auch das erdichtete Verhältnis einer gemeinsamen Quelle im Seelenleben des Dichters entspringen, in der wir den infantilen Inzestkomplex und seine spätere Umarbeitung zu erkennen glauben.

Da es nur selten möglich sein wird, an so günstigen Verhältnissen und so reichlich gesammeltem Material wie es aus Schillers Leben vorliegt, diese tieferen Beziehungen, die sich in jedem Falle finden, auch darlegen zu können, so sei noch, ehe auf die einzelnen Dramen selbst eingegangen wird, eine kurze Betrachtung von Schillers poetischer Produktion überhaupt in ihrer Abhängigkeit von seinem Liebesleben gestattet. Die große mehr als zehnjährige Pause in Schillers dichterischem Schaffen von der Fertigstellung des Don Carlos (1787) bis zur Vollendung des Wallenstein (1799) wird verständlich, wenn man in Betracht zieht, daß sie in die Zeit seiner entscheidenden Liebe zu den Schwestern von Lengefeld, seines Brautstandes und seiner ersten Ehejahre fällt, Ereignisse die ihm im Sinne unserer Darlegungen eine ausreichende Befriedigung seines unbewußten Phantasielebens gewährten. Schiller selbst schreibt in diesem Sinne einen Monat vor der Hochzeit an die beiden Schwestern:

„Sonst war ich mir selbst mehr, weil ich mir alles seyn mußte: meine Wünsche waren genügsamer und mein eigenes Herz reichte hin, sie zu stillen. Ich umschlang die Geschöpfe der Einbildung, dichterische Wesen, mit einem Herzen der Liebe, mit einer geselligen Freude. Das ist jetzt alles vorbey meine Liebsten. Im Gedanken an euch verzehrt meine Seele alle ihre glühenden Kräfte, und kein andrer Gegenstand bringt es bey mir auch nur bis zur Wärme. Nie bin ich in mir selbst so arm und so wenig gewesen, als jetzt in der Annäherung zu meinem seligsten Glück" (10. Jänner 1790).

Mit dem „Don Carlos" hatte Schiller aber anderseits die große innerliche Reaktion und künstlerische Befreiung von seinem Familienkomplex zu einer ersten Beruhigung gebracht, die auch in der auf seinen bis dahin fluchtartig fortgesetzten Ortswechsel folgenden Stetigkeit und seiner Heirat — der Gründung einer eigenen Familie — ihren äußerlichen Abschluß fand. Und wie eine Ablösung von dem infantilen Ödipus-Komplex und ein Hinwenden zu neuen höheren Zielen — wie es schon die Ausgestaltung des Posa-Dramas angedeutet hatte — klingt es, wenn der Dichter seinen Carlos am Schluß resignierend sagen läßt: „Mutter, es gibt ein höher, wünschenswerter Gut als dich besitzen." Und wie der Dichter bis weit in die Jünglingsjahre hinein

[1]) Ähnlich zeigen schon des Knaben erste dramatische Versuche, die lange vor dem Konflikt mit dem Herzog entstanden („Christus", „Absalom") entsprechend seiner Einstellung zum Vater „die Helden als Selbstaufopferer, die Angefeindeten als Tyrannen" (Minor, S. 76).

der intensivsten dramatischen Produktion zur Bewältigung seines mächtigen Ödipus-Komplexes bis zu diesem resignierenden Abklingen im Don Carlos bedurfte, so braucht er jetzt wieder zehn Jahre, um seine durch Heirat und Familie mitbewirkte und gebotene normale Einstellung zum Leben und den Menschen zu gewinnen. In dieser auf den Sturm und Drang folgenden ersten Zeit der inneren Ausgeglichenheit wirft sich Schiller nun den Wissenschaften, der Philosophie und der Geschichte, in die Arme und es ist bekannt, wie er von dieser her den Weg zu seinem dramatischen Schaffen wieder fand.[1]) Im Verkehr

[1]) Es kann hier nur angedeutet werden, daß in diesen auf die ersten impulsiven, sehr treffend als „Sturm und Drang" bezeichneten dichterischen Ausbrüche des Unbewußten gewöhnlich eine Periode der persönlichen Klärung, der Selbstbesinnung folgt, die durch den Versuch, in die Bedingungen des eigenen Schaffens (Autoanalyse) einzudringen, sowie die strengen ästhetischen und künstlerischen Forderungen der Technik sich klar zu machen, zu der zweiten geklärten und gereiften Periode führt, wie bei Goethe und besonders deutlich auch bei R. Wagner, bei dem — ebenso wie bei Schiller, zu dem er sich außerordentlich hingezogen fühlte — die Lücke zwischen den eruptiven Pubertätsschöpfungen und den reifen künstlerischen Leistungen von Betrachtungen über das Wesen der Kunst und des eigenen Schaffens ausgefüllt war. — Als ein bezeichnender und bedeutsamer Ausdruck dieser inneren Beruhigung, Klärung, Beherrschung ist es bei Schiller anzusehen, daß er erst mit dem Carlos zum Versdrama überging, welche Technik gleichsam eine Abkühlung, Sichtung und Reinigung des eruptiv herausgeschleuderten Prosagesteins nötig macht. — So erklärt sich auch, daß Goethe die meisten seiner dramatischen Dichtungen (Teile des Faust, Iphigenie, Egmont u. s. w.) erst in Prosa ausführte und dann in die idealere Sphäre der Versbearbeitung emporhob. — Interessant ist in diesem Sinne ein Schreiben Humboldts an Schiller, der schwankt, ob er den „Wallenstein" in Vers oder Prosa ausführen soll; er schreibt: „ . . . in der ‚Iphigenia' und im ‚Carlos' tut mir der Vers ungemein wohl, hingegen im ‚Götz', selbst in dem hie und da so schwärmerischen und feenartigen ‚Egmont', in den ‚Räubern', ‚Fiesko', vorzüglich in ‚Kabale und Liebe' ist er mir geradezu undenkbar. In der ‚Iphigenie' liebe ich ihn, weil dies Stück aus einem fremden Gebiet, und zwar aus einem solchen ist, wo die Kunst und sogar eine gewisse pathetische Form herrscht; im ‚Carlos' weil er, ungeachtet seiner mächtigen Wirkung auf die Empfindung, doch auch den Verstand so anhaltend beschäftigt, und zwar, wie der Dichter immer soll, in eine idealische Welt versetzt, aber nicht genug, wie man doch auch fordern kann, diese wieder an die wirkliche anknüpft. Jene anderen genannten Stücke aber greifen so sehr in das Leben, das uns immer umgibt, ein, sie stellen so sehr wirkliche und großenteils auch bürgerliche Szenen dar, daß für mich hieraus nun bei Versen ein Mißverhältnis zwischen dem Stoff und der Form entsteht. Ich verlange hiemit nicht diese Ansicht der Sache zu verteidigen; ich bin vielmehr schlechterdings der Meinung daß eigentlich alles echt poetische auch metrisch sein müßte, um auch an der Vollkommenheit der Form nichts einzubüßen, ich bin auch überzeugt, daß das Vorurteil in mir nur aus einem Mangel an rein ästhetischem Sinn herkommt; indes wollte ich nur zwei Folgen daraus herleiten, die, wenn man dies Vorurteil unter uns allgemein nennen könnte (worüber ich mir die Entscheidung nicht anmaßen will), nicht unwichtig sein würden. Einmal, dünkt mich, deutet es auf eine gute Quelle hin, auf eine Schätzung des Natürlichen und Gehaltvollen, womit die oft leere und unnatürliche Künstlichkeit der Franzosen, hie und da der Engländer und sogar der Griechen im Widerspruch steht. Ich sage auch der Griechen. Denn ungeachtet des Geschreis von Einfachheit und Natur kann es dem unparteiischen Leser nicht entgehen, daß die griechischen Tragiker (und nicht bloß der wirklich manchmal bombastische Äschylus) eine viel höhere, gesuchtere, mehr opernartige Diktion haben, als wir auf unserer Bühne dulden würden. Die simple Frage: woher kommst du gegangen? wollte ich Ihnen

mit Dalberg, dem er auch die erste Anregung zum Don Carlos (1782) verdankte, scheint er auch den Plan zum Wallenstein gefaßt zu haben. Aber welch ein anderer Schiller tritt uns in diesem Werk entgegen. Nichts mehr von den Kraftworten des jungen Stürmers und den elementaren Ausbrüchen seines Vaterhasses; gemäßigt und abgeklärt, als Konflikt zwischen Liebe und Pflicht in Max, tritt uns die Auflehnung gegen den Vater entgegen, die immer noch die Grundtriebkraft des ganzen Werkes, besonders der „Piccolomini", liefert, wie noch einzelne Wendungen und Gleichnisse in aller Schärfe enthüllen. So sagt der Vater Octavio (2, 7):

> „Dann soll die Welt das Schauderhafte sehen,
> Und von des Vaters Blute triefen soll
> Des Sohnes Stahl im gräßlichen Gefechte."

Mit dieser Milderung des Vaterhasses im Innern des Dichters geht natürlich eine große Veränderung in der Technik der Produktion Hand in Hand, da die Nötigung zur Abschwächung und Idealisierung der ersten elementaren Ausbrüche, wie wir sie noch beim Carlos in der fortschreitenden Ausarbeitung beobachten konnten, nun wegfällt.

In diesem Sinne schreibt Schiller an Körner (25. Mai 1792), dem er in der Zeit der Unproduktivität Einblick in die Bedingungen seines künstlerischen Schaffens gewährt: „Mich kann oft eine einzige und nicht immer die wichtige Seite des Gegenstandes einladen, ihn zu bearbeiten und erst unter der Arbeit selbst entwickelt sich Idee aus Idee. Was mich antrieb, die „Künstler" zu machen, ist gerade weggestrichen worden, als sie fertig waren. So wars beym Carlos selbst. Mit Wallenstein scheint es etwas besser zu gehen." — Dieser auf Grund der gewaltigen Affektverschiebung veränderten Stellung zu seinem Stoff gibt der Dichter in einem Schreiben an Goethe bezeichnenden Ausdruck: „Es will mir ganz gut gelingen, meinen Stoff außer mir zu halten und nur den Gegenstand zu geben. Beynahe möchte ich sagen, das Sujet interessiert mich gar nicht und ich habe nie eine solche Kälte für meinen Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Arbeit in mir vereinigt [Affektverschiebung]. Den Hauptcharakter sowie die meisten Nebencharaktere tractiere ich wirklich biß jetzt mit der reinen Liebe des Künstlers; bloß für den nächsten nach dem Hauptcharakter, den jungen Piccolomini,

---

durch sonderbare Wendungen an mehr als einer Stelle zu einer Aufsehen erregenden Zeile ausgedehnt zeigen. Dagegen verrät jene Vorliebe für den prosaischen Vortrag auch und noch mehr, wie ich schon vorhin sagte, Mangel an rein ästhetischem Sinn, ein Kleben an dem Stoff der Dichtkunst mit Vernachlässigung ihrer Form. Denn nur in einer solchen nicht reinen Geistesstimmung läßt sich Kunst und Natur, die für den Griechen immer zusammen fallen mußten, noch getrennt denken. Wenn aber die Neueren überhaupt in einen von beiden Fehlern verfallen, die Form zu leer oder den Stoff zu formlos lassen, so scheint mir der letztere ganz vorzüglich dem Ende des Jahrhunderts, in dem wir leben, und dem deutschen Nationalcharakter eigen." Über das Thema haben sich Goethe und Schiller in ihrem Briefwechsel wiederholt geäußert (vgl. z. B. Schillers Brief vom 24. August 1798).

bin ich durch meine eigene Zuneigung interessiert, wobey das Ganze übrigens eher gewinnen als verlieren soll.“ (28. November 1796.)

Den gewaltigen Umschwung im Innenleben des Dichters erklärt uns aber nicht allein seine Heirat und ihr physiologischer Einfluß auf die Sexualität allein, sondern es sind die mächtigsten psychologischen Ereignisse im Leben eines Mannes, welche die Heirat gewöhnlich im Gefolge hat: nämlich der Ersatz des bis dahin vergebens ersehnten, unerreichbaren und unerlaubten Mutterideals durch das im vollen Umfang des Liebeslebens gewürdigte Weib und das zweite vielleicht noch bedeutsamere Moment, das Vaterwerden aus dem oft lange und intensiv festgehaltenen Sohnsein.[1]) Diese Gefühlsumwandlung mit ihrer schon besprochenen Vergeltungsfurcht im Unbewußten ist Ursache, daß der Vaterhaß nun abklingt und einer allmählichen Parteinahme für den Vater, wie sie uns schon im Wallenstein entgegentritt, Platz macht. Nachdem dieses durchaus nicht streng an die reale Vaterschaft gebundene Vaterwerden im Psychischen einmal vollzogen ist, stellt sich auch die frühere Produktionsfähigkeit wieder her und von der Vollendung des Wallenstein begonnen schuf Schiller bis zu seinem Tode jedes Jahr eines seiner unsterblichen Meisterwerke. Aber seine eigene Kritik muß ihm jetzt selbst den Schaden ersetzen, den sie ihm zugefügt hat. „Und geschadet hat sie mir in der That, denn die Kühnheit, die lebendige Glut die ich hatte, ehe mir noch eine Regel bekannt war, vermisse ich schon seit mehreren Jahren“ (25. Mai 1792 an Körner).

Nach diesen prinzipiellen Auseinandersetzungen wird es gestattet sein, ohne Mitteilung von Detailanalysen, die weiteren Bestätigungen für unsere Auffassung aus den einzelnen Dramen Schillers summarisch zu gruppieren, mit steter Berufung auf die im Detail durchgeführte Deutung des Don Carlos. In Kabale und Liebe, dem bürgerlichen Trauerspiel, steht Ferdinand seinem Vater, dem Präsidenten, von Anfang an mit einer Kühle gegenüber, hinter welcher der Haß nur zu oft deutlich hervorbricht. Es ist das gleiche gespannte Verhältnis zwischen Vater und Sohn wie im Don Carlos. Auch manche Details, die im Carlos wiederkehren, finden sich schon hier. Auch Ferdinand sieht in seinem Vater den Tyrannen und Mörder, der durch gewaltsame Beseitigung seines Vorgängers in die Höhe gekommen ist (I, 7). Einerseits haßt und fürchtet auch er den Vater, ja zückt sogar den Degen gegen ihn (II, 6) wie Carlos (V, 4 König: „Das Schwert gezückt auf deinen Vater?“), anderseits tritt er ihm aber auch — wie Carlos in der großen Szene (2) des zweiten Aktes — versöhnungs-

[1]) Schillers erster Sohn Karl wurde am 14. September 1793 geboren. Er schreibt zwei Monate vorher an Körner (17. Juli): „Die schönen Aussichten, die ich vor mir habe, erhellen mir das Herz. Ich werde zugleich die Freuden des Sohnes und des Vaters genießen und es wird mir zwischen diesen beiden Empfindungen der Natur innig wohl sein.“ Und wenige Monate nach der Geburt des Knaben, im März 1794, beginnt er die Weiterausarbeitung des Planes zum Wallenstein.

voll gegenüber (II, 7 Schluß und IV, 5). Während aber im Carlos der Vater den Sohn dem Henker ausliefert, überliefert hier der Sohn den Vater dem Gerichte (III, 4 Ferdinand: „Der Sohn wird den Vater in die Hände des Henkers liefern.") Ist so die Feindschaft zwischen Vater und Sohn ganz offenkundig, so verrät uns die Gestaltung der beiden Frauencharaktere und das widerspruchsvolle Verhalten des Helden ihnen gegenüber — in seiner Ähnlichkeit mit den Verhältnissen im Don Carlos — die Herkunft aus dem Mutterkomplex, wie ihn Freud[1]) ausführlich geschildert hat. Er fand nämlich unter den typischen Liebesbedingungen, welche die Menschen aufweisen, deren Libido lange Zeit und intensiv an die Mutter fixiert war, sich aber dann von ihr abgelöst hat und auf andere Personen übertragen wurde, eine sehr merkwürdige, die um so auffälliger ist, als sie zur Vorstellung der Mutter in einem befremdenden Gegensatz steht: es ist dies die Vorliebe solcher Menschen für sexuell anrüchige Frauen, für Frauen, die einen schlechten Ruf haben.[2]) Zur Aufklärung dieser seltsamen „Dirnen"-Neigung beruft sich Freud auf ein regelmäßiges Verhalten vieler junger Männer in den Pubertätsjahren: nämlich auf die Tatsache, daß sie zweierlei sexuelle Einschätzungen haben. Einerseits eine große Hochachtung vor den Frauen, eine Schwärmerei und unsinnliche Liebe; sie haben seelische und sinnliche Liebe voneinander geschieden. Wird die Sinnlichkeit aber stark genug, so daß sie daneben durchbricht, so verkehren diese Jünglinge sexuell nur mit verachteten Frauen. Das kommt daher, daß die erhabene, reine Vorstellung, die sie sich von der (unerreichbaren) Mutter gebildet haben, sie hindert, das Weib mit dem Sexualgenuß in Verbindung zu bringen. Aber unter dem Drang der reifenden Sexualität eröffnen sie dann dem gemeinen Weib, bei dem sie den bloßen Sexualgenuß suchen, gleichsam ein separates Konto. Diese scharfe Trennung der Liebesobjekte, die schon von der Pubertätszeit an entwickelt wird,

---

[1]) Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne (l. c.).

[2]) Schillers Vorliebe für bereits vergebene Frauen wurde mehrfach erwähnt (Witwe Vischer, Frau v. Wolzogen, Frau v. Kalb, Karoline v. Lengefeld); daß er sich auch durch einen schlechten Ruf von einer Frau nichts weniger als abgestoßen fühlte, zeigt seine Neigung zur Witwe Vischer, die nach Minor (S. 382) „von ihrer Anziehungskraft gegenüber jungen Männern, die in ihrem Hause wohnten, nicht ungern Gebrauch machte", und die bei Besprechung dieses Verhältnisses hingeworfene Bemerkung Minors, daß „sich Schiller noch später mit vollem Bewußtsein vor den Verlockungen jeder Kokotte unsicher gefühlt habe". So machte Schiller beispielsweise zu Anfang des Jahres 1787 auf einem Maskenball die Bekanntschaft einer „Zigeunerin", die ihn sogleich ungemein fesselte. Es war Henriette von Arnim, die — ebenso wie ihre Schwester — einen sehr üblen Ruf genoß; dennoch bewarb sich der Dichter ernstlich um sie und vollzog die Lösung, wie immer bei seinen voreiligen Verliebtheiten, erst langsam und allmählich (Minor, S. 504). Auf dieser „Dirnenphantasie" ruht auch Schillers Interesse für eine von Diderot mitgeteilte Anekdote, die Schiller in der Rheinischen Thalia als „Beispiel einer weiblichen Rache" wiedererzählte. Die Marquise von Pommerage gibt ihrem treulosen Liebhaber eine Buhlerin zur Frau und klärt ihn erst nach der Brautnacht darüber auf, daß es seine eigene Tochter gewesen sei. Dasselbe Motiv findet sich bei Grillparzer (Kap. XIV) und Arnim (Kap XXIII 2).

ist jedoch auf die Dauer nicht haltbar. Mit der Steigerung der sexuellen Bedürfnisse stellt sich, in Anpassung an die sozialen Verhältnisse, allmählich ein Kompromiß her, das als die normale Lösung dieses Konflikts bezeichnet werden kann: die Möglichkeit dieses Kompromisses finden diese Personen in der Neigung zu einer in gewissem Sinne niemals mehr ganz reinen Frau eines anderen, die eine annähernde Wiedervereinigung jener ursprünglichen Spaltung im Liebesleben gestattet.[1]) Dieses Kompromiß verrät aber deutlich die Herkunft dieser Liebesbedingung aus dem Mutterkomplex. Bei seinen Untersuchungen fand Freud nämlich, daß das Kind, wenn es die wahre Natur der geschlechtlichen Vorgänge zwischen den Eltern zu ahnen beginnt, diese als eine Entwürdigung insbesondere der geliebten und für ihn unerreichbaren Mutter auffaßt. In der Pubertätszeit, wo er dann die Frauen kennen lernt, die sich berufsmäßig dem Geschlechtsverkehr hingeben, sagt er sich in Auffrischung dieser infantilen Geschlechtsverachtung, daß seine Mutter, die sich dem (ungeliebten) Vater hingebe, eigentlich auch nicht besser sei als diese Frauen. Er bringt sie dann in seinen Phantasien in allerlei sexuelle Beziehungen und dichtet ihr verschiedene Liebesverhältnisse an, worin sowohl die Rachegefühle gegen den bevorzugten Vater wie auch der eigene Wunsch nach einer leichteren Annäherungsmöglichkeit an die Mutter zum Ausdruck kommen. Ganz ähnlich geht auch Hamlet in seiner eifersüchtigen Verblendung so weit, den ehelichen Verkehr der Mutter als verwerfliche Buhlerei aufzufassen und scheut sich nicht, seine Mutter geradezu eine Dirne zu nennen.[2]) Die durch psychoanalytische Forschungsarbeit bloßgelegten Bruchstücke prähistorischer Kindheitsphantasien haben die überraschende Tatsache ergeben, daß diese Auffassung der Mutter als Dirne im kindlichen Phantasieleben gar nicht so selten ist als man aus der Befremdung schließen sollte, mit welcher der Erwachsene eine solche Zumutung zurückweist. Die Entrüstung, mit der das zu geschehen pflegt, wird aber leicht verständlich aus der intensiven Verdrängung, welcher diese anstößige Phantasie sehr bald verfallen ist. Bei neurotisch veranlagten Personen durchbricht zur Zeit der geschlechtlichen Reifung diese infantile Phan-

---

[1]) Es ist hier als überaus charakteristisch hervorzuheben, daß die ältere, liebeserfahrene, manchmal geschiedene oder verwitwete Frau mit mehr mütterlichen Neigungen das in Dichtung verherrlichte und im Leben beständig gesuchte Liebesideal der Romantiker war, deren Vorliebe und intensives Interesse für inzestuöse Stoffe im II. Abschnitt gezeigt werden soll. Daß das Alter einer Frau den im Mutterkomplex eingestellten Mann nicht nur nicht abstößt, sondern oft einzig fesselt, lehrt die als wahre Begebenheit überlieferte Geschichte der zur Zeit des ancien regime berüchtigten Kokotte Ninon de Lenclos, die noch in vorgerücktem Alter so reizvoll und anziehend gewesen sein soll, daß sich ein junger Mann leidenschaftlich in die 60jährige verliebte. Es war ihr eigener Sohn, der seine Herkunft nicht gekannt hatte und als er sie erfuhr, sich tötete. Ernst Hardt hat diese Geschichte in einem einaktigen Drama behandelt (Leipzig, Insel-Verlag).

[2]) Hamlet (V, 2): „Der meinen Vater totschlug, meine Mutter zur Hure machte; zwischen die Erwählung und meine Hoffnungen sich eingedrängt."

tasie in entstellter Form die Verdrängungsdämme und äußert sich in dem von Freud (a. a. O.) scharf charakterisierten sozialen Verhalten der Betreffenden. Beim Dichter dagegen sehen wir diese Phantasie allerdings unentstellt wieder auftauchen, dafür aber mit einer scheinbar berechtigten Motivierung, welche sich jedoch bei näherer Betrachtung so unhaltbar erweist, wie die ursprüngliche kindliche Begründung dieser Auffassung. Es hat sich nämlich gezeigt, daß das verliebte Kind, welches scheinbar keine bestimmten und jedenfalls keine sexuellen Ansprüche an die Mutter stellt, dennoch die Entdeckung des geschlechtlichen Verkehrs der Eltern als sexuelle Untreue der geliebten Person ansieht. Auch Hamlet verfährt nun gar nicht anders, wenn er die Mutter eine Dirne schilt, weil sie in das Bett seines (Stief-)Vaters geht. Zur Zeit der Pubertät wird dann diese ursprünglich sozusagen rein kritische Phantasie im positiven Sinne verwertet, indem der Dirnencharakter der Mutter dem Sohne nun dazu dienen muß, seine Inzestphantasie sowohl ihrer Ungeheuerlichkeit zu entkleiden als auch der Möglichkeit ihrer Realisierung näher zu rücken.[1]) Demselben Motiv entspringt eine andere ebenfalls regelmäßige Phantasie, die auch in einer Nebenbemerkung Hamlets ihren prägnanten dichterischen Ausdruck gefunden hat. Er sagt zu seiner Mutter:

„Ihr seid die Königin, Weib eures Mannes Bruders,
Und — wär es doch nicht so! — seid meine Mutter.“

Hinter dem verächtlichen Sinn dieser Bemerkung verbirgt sich der typische Wunsch jedes in seine Mutter verliebten Sohnes nach Lösung des verwandtschaftlichen Verhältnisses, um die verbotene Liebesbeziehung zu ermöglichen. Hält man dazu die gleichsinnige Bemerkung des Don Carlos (seine ersten Worte im Drama):

„O Himmel, gib, daß ich es dem vergesse,
Der sie zu meiner Mutter machte!“

so darf man vermuten, daß neben den hervorgehobenen Abwehrmomenten auch dieser Wunsch nach Lösung der verwandtschaftlichen Beziehung nicht ohne Einfluß auf die Verwertung und Gestaltung des Stiefverhältnisses in Schillers Don Carlos gewesen sei. Es muß schon jetzt betont werden, daß diese sowie fast alle später angeführten Parallelen nicht etwa im literarhistorischen Sinne als Nachweise einer Abhängigkeit oder Entlehnung aufzufassen sind, sondern als Beweis für gewisse typische Seelenregungen und ihren verwandten dichterischen Ausdruck. In diesem Sinne ist ja auch Schillers Äußerung zu verstehen, sein Carlos habe „von Shakespeares Hamlet die Seele“.[2])

Noch deutlicher äußert sich die mütterliche Ätiologie der Liebesbedingungen bei jenen Männern, denen die zu einer annähernd nor-

---

[1]) Wie diese Phantasien zum Wahn einer höheren Abkunft führen, ist im „Mythus von der Geburt des Helden“ dargelegt.

[2]) Schillers Briefe, krit. Gesamtausg. v. Jonas, Stuttgart 1892—1897, Bd. 1, Nr. 65 vom 14. April 1783.

malen Gestaltung des Liebeslebens erforderliche Kompromißleistung nicht gelungen ist, bei denen sich also die Spaltung in das unnahbare und verächtliche Objekt erhält und im Laufe der sexuellen Reifung verschärft. Haben wir die ersten Anfänge dieser Scheidung von Erotik und Sexualität bei Schiller in den Gestalten der Elisabeth und Eboli, des keuschen, reinen, zurückhaltenden und des leidenschaftlichen, schwärmerischen, entgegenkommenden Weibes gefunden, die ihm dann in den Schwestern Lengefeld (der „Bequemlichkeit" und der „kleinen Dezenz") entgegengetreten waren, so finden wir nun in „Kabale in Liebe" die beiden extremen Typen dieser Phantasie: die heilige, keusche, reine Jungfrau und die Dirne, Luise Millerin und die Milford.[1]) Daß es sich dabei um die dichterische Auseinanderlegung einer ursprünglich einheitlichen Phantasie handelt, zeigt das widerspruchsvolle Verhalten des Helden den beiden Frauengestalten gegenüber, wodurch sie ihre Rollen tauschen und miteinander identifiziert werden. Dieses widerspruchsvolle Verhalten des Helden ist hier noch äußerlich, durch das Intrigenspiel motiviert, während es in Don Carlos scheinbar unmotiviert aus inneren Bedingungen erfolgt. Anfangs ist Luise für Ferdinand der reine Engel; aber unter dem falschen Verdacht der Intrige ist er auffallend leicht geneigt, sie für eine Dirne zu halten. Der Milford dagegen bringt er anfangs, als der Maitresse des Fürsten, die niedrigste Verachtung entgegen, um sie dann, von ihrer inneren Reinheit und Seelengröße überzeugt, um Vergebung zu bitten. Und wie sich die Milford ihm an den Hals wirft, in einer Szene ($II/_3$), die genau an die mißverständliche Hingabe der Eboli erinnert, da weist er ihre Liebe ebenso zurück wie Carlos die der Eboli.[2]) In dieser

[1]) Auf die gleiche Charakterisierung der Mutter als Dirne (Gertrude) und daneben als keusche Jungfrau (Ophelia) in Shakespeares Hamlet wurde schon hingewiesen. Der klassische Fall ist die Kontrastierung der Venus und Elisabeth im „Tannhäuser" Richard Wagners, von dessen Inzestgefühlen noch die Rede sein wird (Kap. XXIII, 5). „Wie Ferdinand zwischen Luise und der Milford, so steht Don Carlos zwischen der Königin und der Prinzessin Eboli in der Mitte und es wiederholen sich bekannte Szenen des bürgerlichen Trauerspiels. Die Szene zwischen Carlos und der Eboli wiederholt die Situation, in welcher sich Ferdinand und die Lady in dem vorigen Drama gegenüberstanden: die Verwirrung des Jünglings, seine Zerstreutheit und Verlegenheit ist hier nur glücklicher geschildert, und wie Ferdinand, so scheidet auch Carlos als Bewunderer von dem „Engel", welchen er bis dahin nur noch nicht gekannt hat. Wie die Lady, so läßt auch die Prinzessin Eboli alle Minen springen, um zuletzt reuig und entsagend zu enden" (Minor II, 541).

[2]) Dieses in unzweifelhaftester Weise aus dem Mutterkomplex stammende Verhalten, daß des Dichters ganzes Leben und Schaffen durchzieht, hat Minor (Schiller II, 347 ff.) in dem Jugendgedicht „Freigeisterei der Leidenschaft" betont: „Wie Don Carlos, so wütet auch (hier) der Dichter gegen den sündhaften Eid, durch welchen die Geliebte ihr Herz vor dem Altar verloren hat. Aber als ihm die Schäferstunde schlägt und die Erhörung aller seiner Wünsche bevorsteht, da taumelt er vor der „Gottheit" der Geliebten zurück, ohne das nahe Glück zu erringen. Es ist wiederum der Kampf zwischen Sittlichkeit und Sinnlichkeit, zwischen Pflicht und Neigung, zwischen Seelenglück und Sinnenfrieden; der alte Widerstreit, an welchem Schiller handelnd, dichtend und denkend so oft seine Kräfte geübt hat, welcher in der Anthologie auf jeder Seite wiederkehrt und welchen

Szene, in der Lady Milford dem Sohn des Präsidenten ihre Liebe gesteht, klingt noch ein Motiv an, das Freud ebenfalls als typische Inzestphantasie erkannt hat. Die extreme Scheidung der ursprünglich in der Mutter vereinigten Liebescharaktere kann beim Aufeinanderprall dieser konträren Regungen schwere seelische Konflikte schaffen, die zu zwei verschiedenen Ausgängen führen: entweder diese Personen sublimieren die Dirne (Verehrung der Milford) oder sie werden durch die an dem verehrten Objekt erlebten Enttäuschungen zu Weiberverächtern (vgl. den Typus Hamlet). Eine der häufigsten Formen dieser Sublimierung ist das Streben nach moralischer oder sozialer Rettung gefallener Frauen, das durch die ständigen Versuchungen der sexuell anrüchigen Frau leicht rational zu motivieren ist. Diese Rettungsphantasie, die meist durch die Heirat dieser Frauen realisiert wird, hat eine ihrer Wurzeln in der schon hervorgehobenen Auffassung des Sohnes, die Mutter befinde sich an der Seite des Vaters unglücklich und erwarte vom Sohne gerettet zu werden, der sich auf diese Weise eine Rechtfertigung seiner Ansprüche auf die Mutter schafft. In der schon genannten Szene nun ($II/_3$), die wie eine Vorstudie zu der großen Eboli-Szene anmutet, spricht die Maitresse des Landesvaters (die Mutter) diesen Wunsch nach Rettung aus der sexuellen Versunkenheit unverblümt aus:

Lady . . . (im zärtlichsten Tone.) Höre, Walter — wenn eine Unglückliche — unwiderstehlich, allmächtig an dich gezogen — sich an dich preßt mit einem Busen voll glühender, unerschöpflicher Liebe — Walter! — und du jetzt noch das kalte Wort Ehre sprichst — wenn diese Unglückliche — niedergedrückt vom Gefühl ihrer Schande — des Lasters überdrüssig — heldenmäßig emporgehoben vom Rufe der Tugend — sich so — in deine Arme wirft (sie umfaßt ihn, beschwörend und feierlich) — durch dich gerettet — durch dich dem Himmel wieder geschenkt sein will, oder (das Gesicht von ihm abgewandt mit hohler bebender Stimme) deinem Bilde zu entfliehen, dem fürchterlichen Ruf der Verzweiflung gehorsam, in noch abscheulichere Tiefen des Lasters wieder hinuntertaumelt — "

Diese Rettungsphantasie des Sohnes hat aber, wie Freud dargelegt hat, außer dieser zärtlichen, der Mutter geltenden Wurzel, noch eine feindselige Seite, derzufolge sie sich auch auf den Vater erstreckt. In den Perioden des reiferen Denkens kleidet sich die dem Sohne allmählich unverständliche Abneigung gegen den Vater in eine Unabhängigkeitssucht von der väterlichen Autorität. Der Sohn will dem Vater gar nichts zu verdanken haben und muß es doch immer wieder empfinden, daß er ihm eigentlich alles zu verdanken habe, da er ihm

---

er erst zehn Jahre später, durch das Leben und durch philosophische Studien geläutert, in der „schönen Seele" zu versöhnen gewußt hat. Hier in der „Freigeisterei" und in der Mannheimer Fassung des Don Carlos tobt dieser Kampf am heftigsten." Der in gleichen Formen verlaufende und ähnlich bedingte Konflikt Wielands wird im IV. Kap. (S. 147) anmerkungsweise Erwähnung finden.

das Leben verdankt. Diese Schuld ist nur abzutragen, wenn der Sohn dem Vater gleiches mit gleichem vergilt, wenn er ihm das Leben rettet, als Gegengeschenk für seine eigene Geburt. Wir erkennen ohne weiteres, daß diese Phantasie, die sich meist in die Rettung des Kaisers kleidet,[1]) es dem Sohn ermöglicht, hinter einem edlen Motiv seine Abneigung gegen den Vater zum Ausdruck zu bringen und daß sie insofern eine Vorstufe der schon im Hamlet analysierten Vaterrache ist, als dort nicht nur die Rettung des Vaters, sondern — als höchste Abwehr der eigenen Haßgefühle und Selbstbestrafungstendenzen — die Bestrafung seines Mörders vom Sohne angestrebt wird. Auch hier wieder zeigt sich die gesetzmäßige Ausgestaltung und Wandlung eines Motivs, daß vom offenen Vaterhaß, der nur mit der Tötung des Vaters seine Befriedigung findet, zur neurotischen Abwehr dieses Impulses in die Vaterrache sich wandelt, um schließlich in der Vaterrettung, dem vollkommenen Gegensatz zur Tötung des Vaters, seinen vollkommensten Abwehrausdruck zu finden. Daneben aber zeigt uns die tiefste Motivierung dieser Rettung wieder nur die Abneigung des Sohnes gegen den Vater, ähnlich wie ja auch die „Rettung“ der Mutter in letzter Linie einen verächtlichen Sinn hat (Dirne).

Diese Errettung des Vaters aus einer Lebensgefahr als Gegengeschenk für das eigene Leben findet sich, wie im zweiten Abschnitt näher ausgeführt werden soll, bereits in Schillers Erstlingsdrama die „Räuber“ oder ursprünglich „Der verlorene Sohn“. Schon in Schubarts Erzählung, die Schiller als Stoffquelle diente, spielt das Motiv der Rettung des Vaters vor den mörderischen Anschlägen seines bösen Sohnes durch den verstoßenen und unerkannt zurückgekehrten guten Sohn eine wesentliche Rolle bei der Lösung der Geschichte, wie ja noch in der endgültigen Fassung der „Räuber“ Karl Moor seinen durch den Bruder Franz dem Hungertode preisgegebenen Vater vor dem schmählichen Tode errettet. Wie Hamlet wird also auch Karl Moor zum Rächer seines als Geist fortlebenden ermordeten Vaters, nur mit dem charakteristischen Unterschied, daß die in Franz personfizierte feindselige Einstellung des Dichters zum Vater deutlicher als der Brudermord bei Shakespeare darauf hinweist, daß diese Rächungsphantasie des Sohnes nur als Kompensation seiner ursprünglichen Tötungsphantasie auftritt. Daß der Jüngling Schiller das seinem Vater zu verdankende Geschenk des Lebens drückend empfand, zeigt sich in der ersten Fassung der Räuber, wo Franz sich über jede Verpflichtung seinen nächsten Angehörigen gegenüber hinwegphilosophiert: „Das ist dein Bruder! — Das ist verdolmetscht: er ist aus demselben Ofen geschossen worden, aus dem du geschossen bist — also sei er dir heilig! . . . Aber weiter — es ist dein Vater! Er hat dir das Leben gegeben, du bist sein Fleisch, sein Bein — also sei er dir heilig! Wiederum eine schlaue Konsequenz! Ich möchte doch fragen, warum

[1]) Vgl. dazu den Mythus von der Geburt des Helden. Auch Stekel konnte diese Phantasie in Grillparzers: „Traum ein Leben“ auf den Vater zurückführen.

hat er mich gemacht? Doch wohl nicht nur aus Liebe zu mir, der erst ein Ich werden sollte? (I, 1). Und später (V, 2) bezeichnet er die Geburt eines Menschen als „das Werk einer viehischen Anwandlung" (vgl. dazu Hamlets Ekel vor dem Ehebett etc.). Kommt hier neben der Vaterrettung durch Karl mehr die drückende Empfindung der Lebensschuld gegen den Vater zum Ausdruck, so finden wir in „Kabale und Liebe" einen besonders deutlichen und charakteristischen Ausdruck der Revanchephantasie. Während sonst der Vater (Kaiser) aus lebensgefährlichen Situationen gerettet wird, in die er durch sein eigenes Verschulden oder durch fremde Personen gebracht wurde, ist es hier der Sohn selbst, der den Vater am Leben bedroht, um ihm dann das Leben zu schenken. Diese Motivgestaltung, die Vatertötung und Vaterrettung miteinander verschmilzt[1]), ist ganz im Sinne unserer Deutung gelegen. Die Szene (6) spielt im II. Aufzug, wo der Präsident ins Haus des Musikus kommt:

Präsident (lacht lauter). Eine lustige Zumutung! Der Vater soll die Hure des Sohnes respektieren.

Luise (stürzt nieder). O Himmel und Erde!

Ferdinand (mit Luisen zu gleicher Zeit, indem er den Degen nach dem Präsidenten zückt, den er aber schnell wieder sinken läßt). Vater! Sie hatten einmal ein Leben an mich zu fordern — Es ist bezahlt. (Den Degen einsteckend.) Der Schuldbrief der kindlichen Pflicht liegt zerrissen da" —

Außer diesen auf beide Eltern gehenden Rettungsphantasien spielt noch eine ganz besondere ebenfalls typische Form der Rettung der Mutter, und zwar wieder in einer ganz charakteristischen Weise, in diesem zweiten Jugenddrama Schillers eine Rolle: es ist die Phantasie der Heirat mit einer Gefallenen. Es bildet keinen wesentlichen Unterschied, daß diese Phantasie hier negativ erscheint, daß Ferdinand das Anerbieten seines Vaters und den Antrag der Lady selbst, die Maitresse des Landesvaters zu heiraten, mit Entrüstung zurückweist:

Ferdinand . . . Würden Sie Vater zu dem Schurken Sohn sein wollen, der eine privilegierte Buhlerin heirathete?" (I, 7).

Die Antwort, die der Vater darauf gibt, ist ein allzudeutlicher Hinweiß auf den „Muttercharakter" der Lady; er sagt:

„Noch mehr! Ich würde selbst um sie werben, wenn sie einen Fünfziger möchte. — Würdest du zu dem Schurken Vater nicht Sohn sein wollen?

Ferdinand. Nein! So wahr Gott lebt!

Auch diese Lösung des Sohnesverhältnisses ist ein typischer Inzestwunsch und das Gegenstück zur Prostituierung der Mutter: ist er nicht der Sohn seines Vaters, so hat ja seine Mutter Ehebruch

---

[1]) Vgl. über eine analoge Gestaltung in Schnitzlers „Medardus" meine „Belege zur Rettungsphantasie" (Zentralbl. I, S. 331 ff.).

getrieben, ist also gewissermaßen eine Dirne.[1]) Dadurch wird aber die Inzestphantasie des Sohnes ihrer Ungeheuerlichkeit entkleidet, so wie anderseits der Vaterhaß zur bloßen Rivalität mit einem nichtverwandten Mann gemildert erscheint.

Unter diesem Gesichtspunkt ergibt sich ein tieferes Verständnis für zwei dichterisch weit verbreitete und literarhistorisch genugsam gewürdigte Themen. Wie nämlich im Don Carlos der Vater dem Sohn die Braut weggenommen hat und wie sie auch um die Neigung der Eboli gewissermaßen rivalisieren, so wird ähnlich in Kabale und Liebe die Heirat der Lady Milford sowohl mit dem Sohn als auch mit dem Vater in Erwägung gezogen. Diese typische Inzestphantasie der Brautabnahme oder der Konkurrenz von Vater und Sohn lehrt uns aber auch, die tiefste Wurzel für das Motiv der Rivalität zweier Männer um ein Weib in der kindlichen Rivalität mit dem Vater zu suchen. Dieses Thema, welches das gesamte Schaffen zahlreicher Dichter beherrscht, wird uns beim Verhältnis der Geschwister (im II. Abschnitt) näher beschäftigen.[2]) Das Gegenstück dazu, das sich häufig in derselben Dichtung findet (vgl. Carlos sowie Kabale und Liebe) ist der Held, dessen Neigung in der Doppelliebe zwischen zwei Frauen schwankt, einer reinen, erhabenen und einer sinnlichen, bösen. Dieses Thema läßt sich von Lessings Marwood und Sara Sampson, von seiner Orsina und Emilia Galotti bis zu Wagner (Elisabeth und Venus) und Ibsen verfolgen, in deren Dramen dieses Motiv dominiert.[3]) Wie das erste Motiv auf das infantile Verhältnis zum Vater zurückgeht, so kennen wir dieses Motiv bereits als Ausdruck der auf die Mutter gehenden Phantasien, die zur Scheidung der

[1]) Diese Lösung des Sohnesverhältnisses geht gewöhnlich einher mit dem Ersatz des Vaters durch einen vornehmen, mächtigen Mann, gewöhnlich einen König oder Fürsten (vgl. Heldenmythus), so daß das Herrschermilieu in den meisten Inzestdramen auch durch diese Phantasie einer höheren Abkunft mitbestimmt ist.

[2]) Besonders deutlich ist es im Leben und dramatischen Schaffen Richard Wagners: Der fliegende Holländer kämpft mit dem Jäger Erik um Senta, Wolfram steht vor Tannhäusers Leidenschaft zurück, Lohengrin entreißt Elsa dem verhaßten Telramund, Tristan macht seinem Oheim Marke die Braut und Gattin abspenstig, Hans Sachs resigniert, um das Glück Walters und Evas zu begründen u. s. w. — Die tiefste Liebe seines Lebens gehört der Frau seines Freundes Wesendonck und eine sozial mögliche Realisierung dieser infantilen Liebeseinstellung hat der Dichterkomponist schließlich in der Heirat mit der Frau seines Freundes Bülow durchzusetzen gewußt.

[3]) Hieher gehört auch Goethes „Stella“, die seine im Leben festgehaltene Scheidung der Liebesobjekte in die unnahbare, erhabene Freundin (Frau v. Stein) und das sinnliche Befriedigung gewährende Weib (Christiane) wiederspiegelt und zu vereinen sucht. Der Dichter lehnt sich dabei gewiß an die bekannte und vielfach behandelte Geschichte des Grafen v. Gleichen an, der neben seiner ersten Gattin, auch noch das Weib freit, das ihn aus der Gefangenschaft errettet hat. Den Stoff haben dichterisch verwertet: Hahn aus der Pfalz, Graf Soden, Wilhelm Schütz, Arnim, der eine Schicksalstragödie daraus machte; in jüngster Zeit hat Wilhelm Schmidtbonn eine psychologische Vertiefung des anstößigen Stoffes versucht. Als der „romantische“ Typus dieser schwankenden Einstellung zwischen zwei Frauen ist Jacobis: „Woldemar“ zu erwähnen, der die inzestuöse Wurzel dieser Einstellung verrät.

Liebesobjekte in erhabene und verächtliche Personen führen. Die Heilige, Unantastbare, ist ja die Mutter dem Sohn gegenüber, während sie in seinen Augen als Dirne erscheint, weil sie sich dem Vater hingibt.

Diese beiden Motive der Rivalität und der Doppelliebe, die wir in Kabale und Liebe sowie in Don Carlos finden, traten uns auch im Leben Schillers, in seinem Verhältnis zu den Damen von Wolzogen und dem Rivalen Winkelmann, wie in seinem Verhältnis zu den Schwestern Lengefeld entgegen, wo er den Rivalen schmerzlich vermißte. Beide Motive finden sich endlich deutlich ausgeprägt und miteinander verschmolzen in „Maria Stuart". Auch hier steht der Held zwischen zwei Frauen: der reinen jungfräulichen (II, 2) Elisabeth und der „Buhlerin" Maria, die beide als „Königinnen" (Mutter) auftreten. Als Helden kann man hier in gleicher Weise den Grafen Leicester wie auch Mortimer auffassen, zwei Personen, die als Rivalen um die Neigung der beiden Frauen erscheinen. Der Jüngling Mortimer verliebt sich leidenschaftlich in die um vieles ältere Maria, auf deren Hand Leicester ältere Ansprüche geltend macht (Motiv der Rivalität), da sie ihm zugesagt war, noch ehe sich Maria mit Darnley vermählte. Es ist charakteristisch, daß die bewegte Vergangenheit der Maria, weit entfernt den unerfahrenen Mortimer abzustoßen, ihn eigentlich anzieht. Und diente in Kabale und Liebe die Degradierung der Mutter zur Dirne zur Abwehr der Neigungen des Sohnes (er liebt Luise, das reine Weib), so kommt in „Maria Stuart" in demselben Motiv der ursprüngliche Wunsch nach leichter Zugänglichkeit der Frau voll zum Ausdruck. In der glühenden Liebesszene (III, 6) enthüllt ihr Mortimer, worauf sich seine Hoffnung stützt:

„Du bist nicht gefühllos,
Nicht kalter Strenge klagt die Welt dich an,
Dich kann die heiße Liebesbitte rühren:
Du hast den Sänger Rizzio beglückt,
Und jener Bothwell durfte dich entführen.

Auch hier spielt die Rettungsphantasie eine große Rolle, ja das Drama dreht sich einzig und allein um den Rettungsversuch Mortimers:

Ich selber will sie retten, ich allein!
Gefahr und Ruhm und auch der Preis sei mein.

Wie in diesen typischen Frauengestalten, verrät das Drama auch in einzelnen Details seine Herkunft aus der Bauerbacher Carlos-Zeit (im Mai 1783 faßte Schiller den ersten Gedanken dazu). Wie Carlos und Posa, so sind in letzter Linie auch Mortimer und Leicester nur Personifikationen des verschiedenen Verhaltens zur Mutter. Wie Carlos verliebt sich auch Mortimer unglücklich in die Königin (respektive die Mutter) und wie Posa weiß auch Leicester den ganzen Konflikt politisch zu überkleiden. Ebenso erinnert die unvermittelte und überraschende Gefangennahme Mortimers durch Leicester auffällig an die

unter ähnlichen Umständen erfolgende Verhaftung des Don Carlos durch Posa, als deren Folge in beiden Fällen der Tod des eigentlichen Helden erscheint. Dagegen ist der Konflikt mit dem Vater entsprechend der Ausarbeitung von „Maria Stuart“ in der Zeit nach dem Wallenstein (1799—1800), eliminiert und der ganze dazu gehörige Affektbetrag zur Belebung der historisch überlieferten Feindschaft zwischen Maria und Elisabeth (die übrigens auch blutsverwandt waren) verwendet. Doch kommt auch der Haß gegen den Vater in einem Detail, allerdings auch da nicht ganz unverhüllt, zum Vorschein: im Verhältnis Mortimers zu seinem Oheim Paulet. Wie dieser der Kerkermeister der Maria ist, der sie scharf bewacht und Mortimer den Zugang zu ihr erschwert, so war auch Philipp, unterstützt von seinem Hofstaat, in Schillers Darstellung der „Kerkermeister“ Elisabeths,[1]) der sie eifersüchtig bewachte. Und auf Marias Zweifel an dem Erfolg von Mortimers Rettungsversuch:

„Und Drury, Paulet, meine Kerkermeister?
O eher werden sie ihr letztes Blut — “

antwortet dieser entschlossen:

„Von meinem Dolche fallen sie zuerst! —
Maria. Was? Euer Oheim, Euer zweiter Vater?
Mortimer. Von meinen Händen stirbt er. Ich ermord ihn.“

Und im Anschluß an diesen Vatermordgedanken hat er die Phantasie von der Vereinigung mit der Geliebten, wie auch im Carlos (I, 5) die Phantasie des Inzests mit der Mutter sich an die von der Tötung des Vaters anschließt:

„Mortimer (mit irren Blicken und im Ausdruck des stillen Wahnsinns).
Das Leben ist
Nur ein Moment, der Tod ist auch nur einer!
— Man schleife mich nach Tyburn, Glied für Glied
Zerreiße man mit glühender Eisenzange,
(indem er heftig auf sie zugeht, mit ausgebreiteten Armen)
Wenn ich dich, Heißgeliebte, umfange —“[2])

Die beiden konträren Frauencharaktere findet man auch in der „Verschwörung des Fiesco zu Genua“, Schillers zweitem Jugenddrama, das zwischen dem „verlorenen Sohn“ und der „Luise Millerin“ entstand. Auch hier spielt der Held, unter Vorgabe einer politischen Intrige (wie Leicester und Posa), mit der Neigung zu zwei Frauen: der edlen erhabenen Gattin Leonore und der „koketten, bösen“ Julia, der „Witwe Imperiali“. Diese ist übrigens, ebenso wie die „geschän-

[1]) Elisabeth zu Carlos (I, 5):
„Fliehen Sie! . . . Eh' meine Kerkermeister
Sie und mich beisammen finden . . . “

[2]) Die gleiche Phantasie im Don Carlos auf die Mutter bezüglich (I, 5):
„Man reiße mich von hier aufs Blutgerüste!
Ein Augenblick, gelebt im Paradiese,
Wird nicht zu teuer mit dem Tod gebüßt“

dete" Unschuld, Bertha Verrina, Schillers eigene Erfindung,[1]) die er als Gegenspiel nötig zu haben glaubte. In seinem Verhältnis zu ihr finden wir wieder die zärtlichsten Annäherungsversuche und die kühlste Ablehnung, als sie sich ihm an den Hals wirft (IV, 12). Dieses Entgegenkommen der Frauen in der Liebe, das sonst Sache des Mannes ist, fällt uns hier als typischer Zug in Schillers Dichtung auf: nicht nur die Gräfin Witwe Imperiali, auch die Milford, die Eboli, die Agrippina bieten dem Helden in verschieden abgestufter Freimütigkeit und Zurückhaltung ihre Liebe an. Nun sind das aber durchwegs anrüchig gezeichnete Frauencharaktere, wie ja auch dieses Anbieten der Liebesneigung ein durchaus dirnenhafter Zug ist. Ursprünglich geht er auf den Wunsch des Sohnes zurück, die Mutter möge ihm ihre ganze Liebe entgegenbringen; mit der späteren Verdrängung dieses Wunsches stellt sich dann eine Sexualablehnung ein, welche sich in der Unfähigkeit zur aktiven Eroberung des Weibes äußert und so wieder auf das ursprünglich gewünschte Entgegenkommen der Frau angewiesen ist.

Wie der Held hier mit der Neigung der Witwe Imperiali spielt, so haßt er ihren Oheim, den Fürsten von Genua, dessen Tyrannei er stürzen will. In diesem „ehrwürdigen Greis von achtzig Jahren" tritt uns wieder die typische Verkörperung des Vaters durch den tyrannischen Fürsten entgegen.[2]) Die Bestätigung dafür liefert uns der Dichter selbst, indem er den alten Doria, als ihm von den Empörern ans Leben gegangen wird, seinen Verteidigern zurufen läßt: „Rettet euch! Laßt mich! Schreckt die Nationen mit der Schauerpost: die Genueser erschlugen ihren Vater —" (V, 4). Die besonders durch die geschichtliche Überlieferung gegebenen Komplikationen in den Personenverhältnissen müssen hier unerörtert bleiben. Angedeutet sei nur, daß Fiesco dafür gestraft wird, weil er, nachdem er den Tyrannen beseitigt hatte, nun selbst Tyrann, Fürst, „Vater" werden, das heißt sich an die Stelle des Vaters versetzen will.[3]) Das politische Drama steht hier ganz im Vordergrund, dient aber psychologisch Schiller nur zur Verkleidung seiner persönlichen Auflehnung gegen den Vater, wie bei der Analyse des „Don Carlos" deutlich wurde. Eines seiner frühesten Dramenfragmente behandelte die „Verschwörung der Pazzi",

---

[1]) Vgl. R. Weltrich: Schillers Fiesco und die geschichtliche Wahrheit (Marb. Schillerbuch III.)

[2]) Wie Weltrich (a. a. O.) nachweist, erscheint Andreas Doria nach keiner geschichtlichen Quelle als Herzog oder Doge von Genua. Schiller brauchte, wie er meint, für die Zwecke seines Trauerspiels eine ärgerniserregende Tyrannei (l. c. S. 340). Dieses Festhalten an der jeder historischen Überlieferung widersprechenden Auffassung der Doria als Tyrannen und des Fiesco als heldenhaften Vaterlandsbefreiers ist natürlich wieder nur eine Spiegelung von Schillers Verhältnis zu seinem Vater. Charakteristisch dafür ist die Bemerkung Minors (S. 30): „Sein Fiesco ist nicht 22 Jahre sondern 23, so alt wie der Dichter selbst und wie sein späterer Held Carlos."

[3]) Vgl. Heldenmythus.

wie ja auch die Räuber Verschworene sind, welche „die Gesetze der Welt umstürzen“ wollen.[1])

So vorbereitet werden wir keinen Augenblick zögern, auch im „Wilhelm Tell“ die Verschwörung, die Empörung und den Tyrannenmord als einen Ausdruck von Schillers Vaterhaß aufzufassen. Aber selbst wenn uns außer dem Tell nichts von Schiller bekannt wäre, ließe sich daraus allein mit Sicherheit diese Deutung entwickeln und beweisen. So sehr auch das Unbewußte durch die mächtigen kulturellen Gegenregungen in seinen Äußerungen entstellt und verhüllt wird, so bleibt doch seine Herkunft und Bedeutung an gewissen unscheinbaren Anzeichen erkennbar, die Freud „die Marke“ genannt hat. Die Marke nun, die Schillers „Tell“ als Inzestdrama, mit der schon charakterisierten besonderen Betonung des Vaterhasses, kennzeichnet, ist die Parricidaszene (V, 2). Wie Tell den Tyrannen Geßler tötet, so mordet Herzog Johann (Parricida) seinen Oheim (vgl. Hamlet und Paulet in Maria Stuart), den Kaiser Albrecht, der ihm sein Erbe vorenthält (Motiv der Thronfolge). Im Mittelpunkt der Handlung steht aber Tell und seine Tat, weil sie vor allem des Parricidiums frei und durch die Begründung der Notwehr, die Verteidigung von Land, Gut und Familie, nicht nur gerechtfertigt, sondern sogar als nationale Heldentat lobenswert erscheint;[2]) sie steht so sehr im Mittelpunkt der Handlung, daß die für das Verständnis des ganzen Dramas wichtigste Parricida-Szene an vielen Bühnen bis auf den heutigen Tag gestrichen werden konnte.[3]) Gerade diese Szene verrät uns aber, daß Tells Tat eigentlich ein verhülltes Parricidium ist. Daß Schiller das Verwandtschaftsverhältnis zwischen dem Kaiser (Vater) und seinem Mörder im psychologischen Sinne wie das des Vaters zum Sohn auffaßte, geht aus der Frage hervor, die Melchthal mit Beziehung auf Herzog Johann stellt: „Was trieb ihn zu der Tat des Vatermords?“ (V, 1). Die Identifizierung von Tells Tat mit der Parricidas und damit ihre Stempelung zum verhüllten Vatermord, verrät uns der mächtige Affekt, mit der Tell die Identifizierung seiner Tat mit dem Morde des Kaisers abwehrt und es ist bemerkenswert, daß Schiller

[1]) Schiller hatte überhaupt, als rebellischer Sohn, eine besondere Vorliebe für politische Verschwörungen und Aufstände, was vielleicht sein historisches Interesse mit bedingte. Neben der „Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande“ plante er auch eine großangelegte „Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen“.

[2]) Vgl. den Schluß im „Mythus von der Geburt des Helden.

[3]) Das Gerücht wollte wissen, daß Schiller diese für die Motivierung von Tells Tat so bedeutsame Szene erst nachträglich auf Veranlassung seiner Frau eingefügt habe. — Ifflands Bedenken gegen die „Parricidaszene“ hat Schiller in einem Schreiben vom 14. April 1804 mit dem Einwurf beseitigt: „Auch Goethe ist mit mir überzeugt, daß ohne jenen Monolog und ohne die persönliche Erscheinung des Parricida der Tell sich gar nicht hätte denken lassen.“ — Otto Brahm meint, daß Schiller zur Erfindung dieser Szene durch A. G. Meissners Schauspiel: Johann von Schwaben“ (1780) geführt wurde („Parricida und Schillers Tell“, Zeitschr. f. d. Altt. XXVII, 299 fg.).

die Szene, in der das geschieht (V, 2), frei eingefügt hat, während er sich im übrigen streng an den chronikalen Bericht hielt. Der Tell, der ein verlorenes Lamm vom Abgrund holt, der Baumgarten mit Gefahr seines eigenen Lebens errettet, der immer hilfreiche Tell weist den schutzsuchenden Parricida aus seinem Hause, der gerade in Tell am allerwenigsten den unerbittlichen Verdammer seiner Tat zu vermuten berechtigt war:

Tell. Vom Blute triefend
Des Vatermordes und des Kaisermords,
Wagst du zu treten in mein reines Haus?
Parricida. Bei Euch hofft ich Barmherzigkeit zu finden;
Auch Ihr nahmt Rach' an Eurem Feind.
Tell. Unglücklicher!
Darfst du der Ehrsucht blutge Schuld vermengen
Mit der gerechten Notwehr eines Vaters?
— — — — — — — — — — — —
Zum Himmel heb ich meine reinen Hände,
Verfluche dich und deine Tat. — Gerächt
Hab ich die heilige Natur, die du
Geschändet. — Nichts teil ich mit dir. — Gemordet
Hast du, ich hab mein Teuerstes verteidigt.
Perricida. Ihr stoßt mich von Euch, trostlos in Verzweiflung?
Tell. Mich faßt ein Grauen, da ich mit dir rede.

Hier, auf dem Gipfel der Abwehr, wo dem Tell der Vatermörder als Abbild seiner eigenen inneren Motive gegenübersteht, beginnt der mächtige Ablehnungsaffekt in Milde und Sympathie für den Vatermörder umzuschlagen, um sich schließlich mit ihm zu identifizieren und durch seine Buße mit entsühnt zu werden:

Tell. Kann ich Euch helfen? Kanns ein Mensch der Sünde?
Doch stehet auf — was Ihr auch Gräßliches
Verübt — Ihr seid ein Mensch — Ich bin es auch;
Vom Tell soll keiner ungetröstet scheiden —
Was ich vermag, das will ich tun. —

Wir sehen also im „Tell" eine ähnliche Akzentverschiebung, wie sie Freud als charakteristisch für die Traumbildung nachgewiesen hat, indem der durch die Verdrängung unkenntlich gemachte, ja sogar gerechtfertigte (vgl. Hamlet) Vatermord (des Tyrannen Geßler) durch Verschiebung des Akzents von der Parricida-Szene her in den Mittelpunkt der Handlung gerückt ist. Und wie in „Maria Stuart" der gewaltige Affektbetrag des zurückgedrängten Vaterhasses den historisch überlieferten Begebenheiten und Personen dramatisches Leben verleiht, so wird auch die Begeisterung Schillers für den Freiheitshelden Wilhelm Tell aus jener tiefen Quelle der Vaterhaßgefühle gespeist, denen in der Parricida-Episode kein genügender Raum zur vollen Entfaltung gestattet ist. Neben dieser Akzentverschiebung ist der zweite psychologisch wichtigste Mechanismus im Tell die Akzent-

umwertung, die uns in der berühmten Apfelschuß-Szene entgegentritt. Hier schießt wohl der Vater auf den Sohn, aber der Umstand, daß Geßler, dem der zweite Pfeil gilt, diesen Schuß erzwingt, markiert ihn als „Vater“ dem Tell gegenüber. Doch ist in dieser Szene der Affekt des Hasses gegen den Vater durch die mächtige Abwehr an die gegenteilige Vorstellung des Hasses gegen den Sohn, das Spiel mit seinem Leben, geknüpft und überdies noch dieser Haß in Liebe verwandelt: der Vater schießt nicht im Haßaffekt auf sein Kind und um es zu töten, sondern mit der größten seelischen Überwindung und um ihm das Leben zu retten: („ich soll der Mörder werden meines Kindes?“). Die ganze psychische Situation ist so ins Rührende umgebogen, als dessen eigentlichen Charakter wir eine solche Akzentumwertung erkennen. Diese Umwertung ist aber psychologisch auf die väterlichen Gefühle Schillers zurückzuführen (Motiv der Vergeltungsfurcht) und der junge Schiller hätte weder sie, noch die ganze Rechtfertigung durch den Gegenspieler Parricida nötig gehabt.

Ihre Bestätigung findet unsere Auslegung in den zahlreichen Parallelen zum Tell-Mythus, zur Sage von dem Schützen, der von einem Tyrannen gezwungen wird, zur Rettung seines Lebens auf einen teuern Angehörigen zu schießen. Es gibt nämlich auch Varianten, in denen dieser Schuß dem Vater (oder auch dem Bruder) gilt. [1]).

[1]) Vgl. dazu die im Anschluß an Grimms Ausführungen (Deutsche Mythol. I, 315 ff. 354) über die Tell-Sage entstandene Literatur, in der zahlreiche Parallelen bei allen europäischen und vielen asiatischen Völkern nachgewiesen wurden. Eine interessante Variante der Sage vom Treffschützen findet sich bei Herodot (III, 35), wo der als „epileptisch“ bezeichnete Kambyses seinen Vertrauten Prexaspes fragt, was die Perser von ihm, ihrem König, dächten. Und als die Antwort nicht zu seiner Zufriedenheit ausfällt, rächt er sich grausam an Prexaspes, indem er das Herz seines Sohnes, der bei ihm Mundschenk war, zum Ziel eines Probeschusses bestimmt. Er sagt zu Prexaspes: „wenn ich deinen Sohn, der da in dem Vorhofe steht, mitten durch das Herz treffe, so ist offenbar, daß der Perser Rede nichts ist; fehle ich aber, so sollen die Perser die Wahrheit reden und ich will nicht recht bei Sinnen sein.“ Also sprach er und spannte den Bogen und schoß nach dem Knaben; und als der Knabe gefallen war, ließ er ihn aufschneiden und den Schuß untersuchen, und als man fand, daß der Pfeil im Herzen steckte, da war er sehr fröhlich und sagte lachend zu dem Vater des Knaben: „Prexaspes, daß ich nicht rasend bin, sondern die Perser nicht klug sind, das ist dir nun wohl klar; nun aber sage mir, hast du schon in der ganzen Welt einen so guten Schützen gesehen?“ Prexaspes aber, der da sah, daß der Mensch nicht bei Verstand war, und der für sein eigenes Leben zitterte, sprach: „Herr, ich glaube, Gott selber kann so gut nicht schießen.“ — Weitere Parallelen finden sich besonders in Leßmanns Arbeit über „die Kyros-Sage in Europa“ (Programm d. königl. Realschule zu Charlottenburg 1906, S. 34 ff.), ferner Hüsig: Beiträge zur Kyros-Sage, Leßmann: Der Schütze mit dem Apfel in Iran (Orient. Lit. Ztg. 1905, VIII, 219), Siecke: Götterattribute (1910, S. 156 f) und M. Jacobi: Die Tell-Sage in den Mythen der Vorzeit (Völkerschau II, 221—34). Zum Schillerschen Drama vgl. man Joachim Meyer: Schillers Tell auf seine Quellen zurückgeführt u. s. w. Nürnberg 1840; Gustav Kettner: Das Verhältnis des Schillerschen Tell zu den älteren Tell-Dramen. (Marb. Schillerb. 1909); — ders. Studien zu Schillers Dramen Bd. I. Wilhelm Tell. Eine Auslegung 1909; — E. L. Rochholz: Tell und Geßler in Sage und Geschichte. 1807.

Auf germanischem Boden ist die älteste Form die Sage vom Schützen Eigel, dem Bruder des Schmiedes Wieland, von dem die Thidrek-Sage berichtet, daß er, um seine Kunst vor König Nidung zu erproben, auf dessen Geheiß seinem dreijährigen Söhnchen einen Apfel vom Haupte schoß und auf die Frage des Königs erwiderte, die beiden anderen Pfeile wären ihm zugedacht gewesen, wenn der erste statt des Apfels das Kind getroffen hätte. Die gleiche Geschichte erzählt Saxo Grammaticus von dem Schützen Toko und in der entsprechenden nordischen Hemnig-Sage ist eine Haselnuß das Ziel. In einem ungarischen Märchen muß Tschalo Pischta auf Geheiß eines grausamen Königs vom Haupte seines Vaters einen Apfel herunterschießen, wenn er nicht mit ihm an einen Ort gesetzt werden will, „wo weder Sonne noch Mond scheint". Dieselbe Drohung Geßlers bei Schiller: — — „Will ich dich führen lassen und verwahren, wo weder Mond noch Sonne dich bescheint, damit ich sicher sei vor deinen Pfeilen," läßt vermuten, daß Schiller diese Variante des Motivs bekannt war. Dieselbe Vertauschung zwischen Vater und Sohn wie in diesem ungarischen Märchen begegnet ferner in einem Märchen der Bukowinaer Armenier, in dem „blinden Königssohn", der von dem Thronräuber seines Vaters geblendet in Begleitung seines treuen Hundes in der Fremde umherirrt. Er bekommt vom heiligen Josef einen goldenen Wunschpfeil und eine Salbe, mit der er sich am übernächsten Tage die Augen bestreichen soll, um das Augenlicht wieder zu erlangen. Am nächsten Tage aber soll er, noch blind, an einem Festschießen teilnehmen, das der Tyrann veranstaltet. Er schießt seinen goldenen Pfeil, der immer ungesehen zu ihm zurückkehrt, 33mal durch einen goldenen Ring, worauf er vom grausamen König gezwungen wird, 33 Äpfel vom Haupte seines Vaters herunterzuschießen. Danach tötet er mit demselben Geschoß den König und alle seine Leute. Leßmann, dessen Arbeit ich diese beiden Märchen entnehme, bemerkt dazu (S. 45), solcher Sagen von blinden Treffschützen gebe es viele; sie wiesen darauf hin, daß auch der nordische Hoder unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden müsse.[1])

[1]) Es sei hier nur kurz auf die bis ins Detail gehende Ähnlichkeit des Odysseus-Mythus (siehe Roschers Lexikon) mit der Tell-Sage hingewiesen. Auch Odysseus ist ein Treffschütze, der die Freier seines Weibes mit dem Meisterschuß durch die zwölf Beilöhre besiegt. Auch er tötet mit den anderen Pfeilen, die er noch zu sich steckt, seine Feinde. Auch die Wasserfahrt (seine Irrfahrt) macht er, wie Tell, ja er wird sogar (bei der Sireneninsel) an den Mastbaum gebunden, ganz wie Tell auf Geßlers Schiff gebunden daliegt. Auch Odysseus rettet sich durch seine Geschicklichkeit als einziger aus den Stürmen des Meeres, während seine Genossen zu Grunde gehen, so daß man von ihm mit dem gleichen Recht wie Schiller von Tell sagen könnte: „das Steuerruder führt er wie den Bogen." Auch den Haß zwischen Vater und Sohn betont die Odysseus-Sage, die dadurch für uns noch interessanter wird, daß sie beide Varianten dieses Komplexes in sich vereinigt: Odysseus tötet seinen Sohn Telemachos durch ein Wurfgeschoß (einen Rochenstachel), wird aber anderseits von Telegonos, seinem und der Kirke Sohn, unwissentlich getötet. Wie Tell sich durch seine geheuchelte Einfalt unverdächtig zu

Ein Versuch, die seltsame mythologische Figur vom „blinden Treffschützen" zu erklären, führt zu einer weiteren Wurzel der Schillerschen Tell-Dichtung. Wir müssen uns dazu eines Gesichtspunktes bedienen, den ein Wiener Arzt, Dr. Alfred Adler, in seiner „Studie über die Minderwertigkeit von Organen" (Wien und Berlin 1907) in die Biologie eingeführt hat. Er behauptet dort unter anderem, daß jeder überwertigen Leistung eines Organs eine ursprüngliche Minderwertigkeit desselben zu Grunde liege, die durch einen kompensatorischen Ausgleich anderer Organe oder des Zentralnervensystems zur Überwertigkeit geführt hat. Er führt zum Beweis für diesen Grundsatz neben einer Reihe von Krankengeschichten auch einige klassische Beispiele aus der Geschichte an, unter anderen des stotternden Demosthenes Beredsamkeit und Beethovens Taubheit. Unser blinder Treffschütze nun mutet gewiß kaum seltsamer an, als der taube Musikgenius. Der Mythus kann natürlich, da er sich nicht auf biologische Probleme einläßt, sondern die Zusammenhänge intuitiv erfaßt, die ursprüngliche Minderwertigkeit des Auges beim Treffschützen nicht besser darstellen, als durch seine gleichzeitige Blindheit. Durch diese Gleichzeitigkeit, welche die Figur so seltsam macht, drückt eben der Mythus die Kausalität aus, den Zusammenhang der Augenminderwertigkeit mit der Treffsicherheit. Neben der direkten überwertigen Betätigung beim Auge, also etwa als Kunstschütze oder Maler, führt Adler noch als Wirkung des jeweiligen minderwertigen Organs die bestimmende Ausprägung gewisser Charakterzüge an, die sich im psycho-motorischen Überbau des betreffenden Organs finden. Im Sinne eines solchen dominierenden minderwertigen Organs wird dieses Individuum dann die Außenwelt und alle ihre Erscheinungen auffassen, wird immer die Seite betonen, die diesem Organ nahe liegt, wird Gleichnisse und Bilder aus seiner Sphäre gebrauchen.

Nun finden sich im „Wilhelm Tell" gewisse Anklänge an die Blindheit des Treffschützen, die, ohne daß Schiller von diesen Mythen Kenntnis gehabt haben mußte, aus seiner eigenen Psyche geschöpft sein können. Rudolf der Harras schlägt nämlich dem Knaben Tells vor, sich die Augen verbinden zu lassen:

---

machen sucht („Wär' ich besonnen, hieß ich nicht der Tell"), so verstellt sich auch der kluge Odysseus sehr häufig. Er sucht sich durch verstellten Wahnsinn der Teilnahme am trojanischen Kriege zu entziehen, indem er mit einem Ochsen und einem Pferd pflügt. Aber der noch schlauere Palamedes weiß ihn zu überlisten, indem er ihm den kleinen Telemachos, des Odysseus Söhnchen, vor den Pflug legt, um so die Echtheit seines Wahnsinns zu erproben. Diese Versuchung, seinen eigenen Knaben zu töten, erinnert auffallend an den Tellschuß auf das eigene Söhnchen, wie anderseits das Pflügen mit den Ochsen in der Melchthal-Episode wiederkehrt. Auch die Blendung, die an Melchthals Vater vollzogen wird, findet sich in der Odysseus-Sage, nur in anderem Zusammenhang, wieder; sie wird von Odysseus an dem einäugigen Polyphem vollzogen; als ein merkwürdiges Zusammentreffen sei endlich die Bemerkung Leßmanns angeführt, daß auch Kaiser Albrecht einäugig war.

Walter Tell: Warum die Augen? Denket Ihr, ich fürchte
Den Pfeil von Vaters Hand? Ich will ihn fest
Erwarten und nicht zucken mit den Wimpern.

Da uns die sekundäre Umkehrung der ganzen Schußszene schon bekannt ist, wird es uns nicht wundern, auch die „Blindheit“ hier vom Schützen auf das Ziel übertragen zu sehen. Aber auch bei Tell selbst fehlt die Andeutung nicht; der Mann, der sich seines „sicheren Blickes rühmt“, läßt im entscheidenden Moment „die Armbrust sinken“ und ruft aus:

Mir schwimmt es vor den Augen!

Noch eine Anspielung darauf, daß der Schuß eigentlich „blind“ abgegeben wird, wäre vielleicht in einer Bemerkung Geßlers zu sehen, mit der er den Tell anfeuert:

Du liebst das Seltsame — drum hab ich jetzt
Ein eigen Wagstück für dich ausgesucht.
Ein andrer wohl bedächte sich — du drückst
Die Augen zu, und greifst es herzhaft an.

Und wie unbewußte Ironie klingt es, wenn Berta unmittelbar darauf sagt:

Scherzt nicht, o Herr, mit diesen armen Leuten.

In diesem Zusammenhang wird uns eine weitere Bedeutung der Melchthal-Episode von der Blendung des Vaters verständlich, aber auch ihre tiefere Beziehung zum Haß und der Rache am Vater. Melchthal, der sich gegen den Landvogt vergangen hat, flieht; der Tyrann hält sich am Vater schadlos, den er blendet und seines Eigentums beraubt (ebenso ergeht es Gloster in Shakespeares „König Lear“); so gibt eigentlich der Sohn das Leben des Vaters preis[1]):

[1]) Ähnlich soll in Grillparzers „König Ottokar“ der Vater Merenberg für den Sohn büßen. Diese Einkleidung der Rachegefühle in das Motiv der Geisel findet sich in Lessings „Philotas“, in Shakespeares: „Richard III.“, wo Stanley seinen Sohn George als Geisel bei Richard zurückläßt und auch opfert. Ähnlich schickt Kroisos seinen Sohn unbedenklich auf die Jagd, obwohl ihm dessen Tod geweissagt ist. Mit dem Motiv der Geisel ist eng verknüpft das Motiv des Gelübdes, welches die gleiche Tendenz, die Durchsetzung feindseliger Regungen unter dem Anschein des Zwanges bezweckt. Es sei hier ein englisches Volksmärchen: The Lambton Worm genannt (Jacobs: More Englisch Fairy Tales Nr. 85). Jung Lambton, der zum Kampf gegen ein Ungeheuer auszieht, gelobt für den Fall, daß er siegt, das erste Wesen, das ihm auf der Rückkehr vom Kampfplatz begegnet, zu töten. Er ordnet darum an, daß ihm sein Hund entgegengeschickt werde, aber der Befehl wird vergessen und so tritt ihm als erster sein Vater entgegen. Hier würde klar, daß das bekämpfte und besiegte Ungeheuer (als dessen Ersatz auch der Hund erscheint) eigentlich mit dem Vater identisch ist, wenn nicht das Märchen hier bereits eine Abschwächung erfahren hätte. Jung Lambton tötet nämlich den Vater gegen das Gelübde doch nicht, sondern opfert dafür den Hund, verfällt aber dem Fluche, daß in seiner Familie durch 3×3 Generationen keiner in seinem Bette stirbt. — Vgl. ein ähnliches Gelübde bei dem biblischen Jephtha, der seine Tochter opfert, wie Abraham seinen Sohn Isaak (Tierersatz) und Agamemnon die Iphigenie (Tierersatz). Auch an die Geschichte der Horatier ist zu erinnern, wo der aus dem Kampf siegreich heimkehrende Bruder — allerdings ohne jedes Gelübde — die den Sieg über ihren Bräutigam betrauernde Schwester, die ihm zuerst entgegen-

Melchthal. Um meiner Schuld, um meines Frevels Willen!

In dieser Anschuldigung des Sohnes, wie überhaupt hinter solchen Selbstvorwürfen, offenbart sich der im Unbewußten verborgene Wunsch, dem Vater diese Schädigung zuzufügen. Und ähnlich wie der junge Melchthal, um sein Leben zu retten, den Vater opfert, so schießt auch Tell, unter dem Zwang des Landvogts, auf seinen Sohn. Dieser Zwang soll in beiden Fällen die feindseligen Gefühle bewußt motivieren und rechtfertigen.

So enthüllt sich uns also die Melchthal-Episode auch als eine mit negativem Vorzeichen (Abwehr) auftretende Modulation desselben Grundthemas, der Rache am Vater, wie es die Parricida-Szene am deutlichsten, die Tell-Handlung ganz verhüllt und die Attinghausen-Episode (die Auflehnung des Neffen Rudenz beschleunigt den Tod des sterbenskranken Oheims) sehr abgeschwächt durchführt. Man könnte in diesem Sinne die Tell-Dichtung Schillers als eine gewaltige Vaterhaß-Symphonie auffassen, in der das Grundthema in vier verschiedenen Variationen nebeneinander fugenartig durchgeführt und in einzelnen Gestaltungen durch den psychischen Augenüberbau spezifisch gefärbt erscheint. Die individuelle Wurzel dieses Überbaues, des Sehkomplexes, läßt sich bei Schiller leicht in einer Minderwertigkeit seines Sehapparats nachweisen. Schon der Knabe blinzelte heftig mit den Augen, wie sein Freund Streicher (Schillers Flucht, S. 63) bei der Schilderung des 21jährigen Karlschülers ausdrücklich hervorhebt: „. . . . . . . die rötlichen Haare — die gegeneinander sich neigenden Knie, das schnelle Blinzeln der Augen, wenn er lebhaft opponierte, ...“. Auf Grund dieser Tatsache gewinnt der Ausruf von Tells Knaben, er wolle nicht mit den Wimpern zucken, erhöhte Bedeutung und ein tieferes Verständnis; es klingt fast wie die Reminiszenz an Versuche des kleinen Schiller, sich diesen Kinderfehler abzugewöhnen. Später litt er an Entzündungen der Augenlider (Jonas, Bd. 2, Anmkg. S. 441) und bezeichnet sich selbst als kurzsichtig in einem Billett an seine spätere Frau (vom 27. Mai 1788), wo es heißt: „Punkt sechs hoffe ich am Wasser zu seyn, vorausgesetzt, daß Sie dasjenige meinen, an dem ich vorbei muß, denn sonst würde ich Sie mit meinem kurzen Gesicht wohl etwas lange suchen müssen.“[1]) Bemerkenswert ist, daß Schiller trotz dieser Mängel selbst ein passionierter Schütze war. Schon in Bauerbach freute er sich auf das Schießen eines Raubvogels (Brief vom 1. Febr. 1783), und in einem Schreiben an Streicher (14. Jänner 1783) ist er enthusiasmiert: „Ich soll mit meinem Wrmb diesen Winter auf sein

---

kommt, tötet. (Livius I, 29) — Auch Theseus tötet dadurch, daß er die mit seinem Vater getroffene Verabredung vergißt, diesen — wenn auch unwissentlich.

[1]) Vgl. auch Karl Bauer: Schillers äußere Erscheinung (Marb. Schillerb. III), der von Schillers kranken, rotumgrenzten, kurzsichtigen Augen spricht und von deren häufigem und schnellem Blinzeln.

Gut, ein Dorf im Thüringer Walde, dort ganz mir selbst und — der Freundschaft leben, und was das beste ist, schießen lernen, denn mein Freund hat dort hohe Jagd."[1]) Ein seltener Zufall läßt diese Organminderwertigkeit bei Schiller als hereditäre erweisen. Der uralte Name Schiller, der seinen Vorfahren beigelegt wurde, deutet direkt auf eine Minderwertigkeit des Sehapparats hin, denn die neuere Forschung läßt ihn den Vorfahren vom „schielen" beigelegt werden.[2]) Welche organischen Kräfte und psychischen Wandlungen wirksam waren, um auf den schielenden Urahn den Sänger des begeisterten Hymnus auf das Augenlicht (Melchthals Monolog) folgen zu lassen,[3]) können wir nur in stummer Bewunderung ahnen.

So erscheint es begreiflich, daß der Stoff zu Wilhelm Tell den Dichter mächtig anziehen mußte,[4]) da er ihm Gelegenheit zu so erschöpfender und zugleich verhüllter Darstellung des Vaterhasses mit Betonung des Augenüberbaues bot. Der Einwand aber, daß er dies alles in den Quellen vorgefunden und nicht selbst erfunden habe, daß man also daraus nicht auf sein Seelenleben zurückschließen könne, besteht eigentlich — auch für die anderen bisher ausführlich behandelten Dramen — noch zu recht, und wir haben nun die Verpflichtung, diese längst fällige Schuld durch eine psychologische Untersuchung der Bedingungen der Stoffwahl beim Dichter endlich abzutragen.

---

[1]) Schiller war es auch, der den Tell zum Gemsenjäger machte.

[2]) Siehe Richard Weltrichs Schillerbiographie S. 326 und desselben Autors: Schillers Ahnen (Weimar, Böhlaus Nachf.). — Schillers ältester Sohn Karl war übrigens Oberförster, während ein Enkel des Dichters, Heinrich Ludwig v. Gleichen-Rußwurm als Maler vor wenigen Jahren in Weimar starb.

[3]) Das älteste von Schiller erhaltene Gedicht, das er als erste poetische Leistung in seinem 14. Lebensjahr verfaßte, war betitelt: An die Sonne (Marb. Schillerb. III, S. 54) und preist deren alles überschauende, alles überdauernde Macht.

[4]) Anfangs war er widerwillig zu dem Stoff gedrängt worden (22. April 1803), befreundete sich aber rasch damit bis zur Begeisterung (siehe die folgenden Briefe).

IV.

Das Stiefmutter-Thema.

Zur Psychologie der Stoffwahl.

> **Königin: Auf mich, auf Ihre Mutter hoffen Sie?**
> **Carlos: Auf meines Vaters Frau.**
> **Schillers Thalia.**

Die Gestalt der „Stiefmutter" hat sich bei der psychologischen Betrachtung von Schillers „Don Carlos" als ein Kompromißausdruck zwischen der Liebesneigung zur leiblichen Mutter und der Abwehr dieser verpönten Leidenschaft enthüllt.[1]) Die innere Auflehnung gegen die inzestuöse Liebesphantasie bewirkt zunächst die Aufhebung des leiblichen Verwandtschaftsverhältnisses, aber nur so weit, daß die ursprüngliche Neigung zur Mutter noch insofern zur Geltung kommt, als deren Ersatzperson, die Stiefmutter, ebenfalls die Gattin des Vaters ist. Die Stiefmutter ist also gleichsam die nicht leibliche „Mutter", deren Liebe zum Sohn nicht mehr blutschänderisch ist, aber doch die Ansprüche des Vaters verletzt und den Nebenbuhlerhaß gerechtfertigt erscheinen läßt. Nicht zuletzt ist die Stiefmutterliebe durch den Wunsch des Sohnes bestimmt, den Altersunterschied zwischen seiner eigenen Person und der Mutter auszugleichen, indem er sich eine jüngere Mutter schafft. Die dadurch hergestellte Altersharmonie wird in der Regel so angedeutet, daß die (Stief-) Mutter ursprünglich die Braut des Sohnes war, die ihm vom Vater weggenommen wurde.[2]) Diese Tendenz zur Verjüngung der Mutter entstammt jedoch, ebensowenig wie die andern Bedingungen der Stiefmutter-Phantasie, nicht etwa einer bewußten Erwägung, daß die Mutter zum Liebesgenuß bereits zu alt sei, sondern spiegelt nur das Festhalten der Phantasie an den ursprünglich lustbetonten Erinnerungen der Kindheit wieder, wo dem Knaben die Mutter als junge schöne Frau und der Vater als allgewaltiger mächtiger Mann erschienen waren.

---

[1]) Eine andere besonders für die Märchenbildung charakteristische Wurzel der Stiefmuttergestalt wird bei Besprechung der Neigung zwischen Vater und Tochter (Kap. XI) Erwähnung finden.

[2]) „Don Carlos" III, 3. Alba zum König: „Dem Prinzen starb eine Braut in seiner jungen Mutter."

Je nachdem nun der Dichter, seiner seelischen Verfassung gemäß, die Abwehr der inzestuösen Leidenschaft in den Sohn oder in die Mutter verlegt, kann man zwei typische Abwandlungen des Stiefmutter-Themas unterscheiden. Die eine, welche die leidenschaftliche aber aussichtslose Liebe des Sohnes darstellt, wollen wir nach dem für uns bedeutsamsten Vertreter dieser Gruppe das Carlos-Schema nennen, während wir die andere, welche die heftige Liebe der Mutter bei ablehnender Haltung des Sohnes behandelt, als Phädra-Schema bezeichnen können. Diese Bezeichnungen sind im Hinblick darauf gewählt, daß es innerhalb dieser beiden Schemata, welche die leidenschaftliche Liebe zwischen Stiefmutter und Stiefsohn in der verschiedenen Akzentuierung von Zu- und Abneigung behandeln, vornehmlich diese beiden Stoffe, die Carlos- und die Phädra-Fabel sind, welche die Dichter immer wieder zu neuer Darstellung verlocken. Ein Versuch zur Erklärung dieser auffälligen Tatsache bringt uns wieder dem Problem der Wahl eines überlieferten Stoffes nahe, zu dessen Lösung sich von hier aus ein Zugang darzubieten scheint.

Die scheinbar keiner Erklärung bedürftige, aber doch so seltsame Tatsache, daß eine Reihe bedeutender Dichter oft Jahrhunderte hindurch nicht müde wird, denselben Stoff mit immer neuen Wirkungsmöglichkeiten zu behandeln, ist psychologisch tief begründet. Die vieldeutige Bestimmtheit, die alle höheren seelischen Leistungen kennzeichnet und die wir auch am Stiefmutter-Thema studieren konnten, läßt es begreiflich erscheinen, daß es nicht ohne weiteres jedem gelingt, den beträchtlichen Aufwand an seelischer Energie, gleichsam an unbewußtem Geist, aufzubringen, der zur Schöpfung eines solchen Kompromißausdruckes erforderlich ist. Der Dichter, dessen literarisches und historisches Interesse — ebenso wie das Wohlgefallen des Zuschauers — von seiner seelischen Konstellation bestimmt ist, wird eine solche Kompromißidee, wenn er irgendwo auf sie stößt, freudig aufnehmen, da sie ja zur Schlichtung seiner inneren Konflikte zwischen den Wünschen und ihrer Abwehr wie gerufen kommt. Diese Übernahme und Weitergabe einer hochkomplizierten und charakteristischen seelischen Leistung dürfen wir uns aber keineswegs äußerlich vorstellen wie etwa der Literarhistoriker oder so oberflächlich wie selbst der Dichter. Der Dichter eignet sich nur etwas an, was seinem innersten Empfinden entgegenkommt, er muß zur Aufnahme eines Stoffes im wahren Sinne prädisponiert sein. Aber auch dann übernimmt er, entweder von einem Vorgänger oder aus der gemeinsamen Quelle, das Motiv nicht bloß, sondern er eignet es sich psychisch an, verleibt es sich gleichsam ein und macht es so zu seinem seelischen Eigentum. Er übernimmt nicht bloß das fertige Schema, sondern er modifiziert es seiner Individualität und dem Empfinden der Zeit entsprechend in einzelnen Punkten, er belebt die vorgebildete Form und den gegebenen Inhalt von neuem aus seinen eigenen Mitteln: er erfüllt gleichsam die überlieferten Vorstellungsformen mit seinen

eigenen Affekten[1]) und schafft so das lebendige, eindrucksvolle Kunstwerk. Dies gelingt ihm, wie wir annehmen dürfen, indem er sein Tun sexualisiert, wodurch er die für den Schöpfungsakt erforderliche Leidenschaft aufbringt. Den komplizierten Prozeß der Aneignung eines Stoffes oder einer dichterischen Idee vermag man sich nur durch sein pathologisches Analogon beim Hysteriker klar zu machen, wo wir in denselben, nur riesig vergröberten Mechanismus Einblick gewinnen. Die „Nachahmung“ von Symptomen ist eine bei Hysterikern bekannte Erscheinung; sie geht so weit, daß in Anstalten oft alle Zimmergenossen eines Patienten eines seiner Symptome annehmen. Den Forschungen Freuds verdanken wir die Erkenntnis, daß es sich dabei keineswegs um eine bloße Nachahmung, vielmehr um eine „Aneignung“ handelt, der ein gleicher ätiologischer Anspruch zu Grunde liegt (Traumdeutung S. 104). Ähnlich verhält es sich nun mit der Aneignung literarisch überlieferter Stoffe durch den Dichter, von dem wir zeigen konnten, daß er sich nicht, im Sinne Goethes, lediglich aktuelle Konflikte vom Halse schafft, sie psychisch abreagiert, sondern diese selbst immer wieder auf Grund seiner infantilen Fixierungen produzieren muß, wenn sie auch notwendig in der Realität niemals zur völligen Auflösung gelangen können und ihn zur Befriedigung auf sein unbewußtes Phantasieleben zurückverweisen. Es ist darum auch, wie wir weiters dargetan haben, psychologisch verfehlt, für jede dichterische Motivgestaltung nach dem entsprechenden realen Erleben suchen zu wollen, da es sich ja um Phantasieprodukte handelt, zu denen die Erlebnisse nur ein der weitestgehenden Verarbeitung unterworfenes Rohmaterial darbieten. Schafft also der Dramatiker nach inneren Erlebnissen und nicht nach äußeren, die oft selbst durch die inneren bestimmt sind, so wird es begreiflich, daß er auf Grund dieser „gleichen ätiologischen Ansprüche“ im Seelenleben nach solchen ihm von außen gebotenen Konstellationen greifen muß, wenn sie seiner psychischen Einstellung entsprechen. In unserem besonderen Fall wäre der gemeinsame ätiologische Anspruch die im unbewußten Gefühlsleben fixierte inzestuöse Neigung der Dichter, die von den Abwehrregungen in der geschilderten Weise beeinflußt, sich das Stiefmutter-Thema als entsprechende Ausdrucksmöglichkeit aneignet. Der „unbestimmte Drang nach Ergießung (ganz bestimmter) strebender Gefühle“ (Schiller an Körner, 25. Mai 1792) läßt den Dichter vor allem die Form suchen und festhalten, die diesen unter der Einwirkung von Abwehrregungen stehenden Gefühlen den vollkommensten Ausdruck gestattet. Daß er diese vorbildliche Form mit so auffallender Häufigkeit in den Schöpfungen früherer Dichter sucht und findet, entspricht ganz den Annahmen, die wir über die Uniformität des künstlerischen Seelenlebens postulieren mußten. Als einen Ausdruck derselben müssen wir eben den erstaunlichen

[1]) Welche Akzentverschiebungen dabei im Sinne der Verdrängung wirksam werden, wurde schon an einzelnen Beispielen ausgeführt (z. B. am „Tell“).

Konservativismus der künstlerischen Motive und Formen betrachten, der sich nicht etwa nur in unserer neuzeitlichen Dichtkunst, sondern vielleicht in noch höherem Maße in der bildenden Kunst der Antike zeigt, wo eine geringe Anzahl künstlerischer Motive und Formen jahrhundertelang mit kaum wesentlichen Modifikationen immer wieder Verwertung finden. Nur wenigen, ganz bedeutenden Dichtern ist es gegeben, ihren Gefühlen auch in ganz eigenen selbstgeschaffenen Formen einen wirksamen Ausdruck zu verleihen. Die Mehrzahl der anderen Dichter scheidet sich, von diesem Standpunkt angesehen, in zwei Gruppen: in eine, die uns hier vornehmlich beschäftigt, deren Vertreter sich an literarisch überlieferte Stoffe und Formen anschließt, die „Aneigner", deren persönlicher Anteil hinter dem Stoffinteresse und den Formproblemen fast ganz zurücktritt, die gleichsam von objektiven Anregungen auszugehen scheinen; dieser Gruppe gehören viele hervorragende und infolge der Verwertung erprobter Sujets sehr volkstümlich gewordene Dichtungen an. Die zweite Gruppe betrifft Dichter, deren Gefühlsleben eher nach selbständiger Gestaltung der künstlerischen Ausdrucksformen drängt, die aber außer Stande sind, ihre persönlichen seelischen Schicksale in allgemein-menschliche aufzulösen. Demonstriert uns die erste Gruppe die Abhängigkeit scheinbar rein literarhistorischer Zusammenhänge von psychischen Bedürfnissen der Dichter, so lehrt uns die zweite Gruppe das Schicksal der zahlreichen „verkannten" Dramatiker verstehen, die in mehr oder minder aufdringlicher Weise immer nur sich selbst und niemals das Problem schildern, weil es ihnen an der — nicht intellektuellen, sondern psychischen — Fähigkeit mangelt, ihren Phantasieprodukten den letzten allgemein menschlichen, dabei aber doch genügend idealisierten Ausdruck zu geben, der sie erst sozial wertvoll macht. Für die psychologische Ausbeute sind diese Dichter und ihre Schöpfungen (ich verweise auf Otto Ludwig, Grabbe, u. a.) natürlich ebenso wertvoll wie die Werke der anerkannten Größen, vor denen sie noch eine gewisse Offenherzigkeit voraus haben. Auch erleichtern sie uns das rein menschliche Verständnis der überragenden Dichterwerke und in diesem Sinne sind sie mit den ersten Entwürfen, deren Psychologie wir schon erörtert haben, in eine Linie zu stellen: es sind gewissermaßen solche erste Entwürfe, zu deren ausgeglichener Vollendung es jedoch nie kommen kann. Auch der große Dichter geht, wie die Entwürfe und Fragmente zeigten, von solchen persönlichen Interessen und Problemen aus, aber er überwindet sie schließlich im Laufe der Ausarbeitung, indem er sie in allgemein-menschliche auflöst, eine Sublimierung, die dem subjektiven Dichter nicht gelingt. Wir merken hier, daß wir diese Subjektivität als einen neurotischen Charakterzug verstehen müssen und daß wir vom psychologischen Standpunkt kein Recht und noch weniger einen Grund haben, eine Qualifikation der dichterischen Leistungen vorzunehmen, die nur im Sinne der sozialen Wertigkeit eine Berechtigung haben kann. Ja, wir müssen sogar noch

einen Schritt weiter gehen. In der Einleitung wurde als ein Ergebnis unserer Untersuchung hervorgehoben, daß sich das Inzestmotiv bei den bedeutendsten Dichtern der Weltliteratur finde und daraus die Berechtigung abgeleitet, es in den Mittelpunkt dieser psychologischen Untersuchung zu stellen. Es erklärt sich dies daraus, daß die Werke dieser Dichter eben in das Gefühlsleben und in den geistigen Besitz des Volkes übergingen, weil sie es vermochten, diese allgemein menschlichen Motive in einer allgemein zugänglichen und wirksamen Form darzustellen. Natürlich greift der Dichter oft genug auch voll bewußt nach alten bewährten Stoffen; aber diese Stoffe haben sich eben in bezug auf ihre durchgreifende Wirkung bewährt, die ihnen nur durch eine allgemein-menschliche und formvollendete dichterische Gestaltung ermöglicht worden war. Dieser soziale Charakterzug ist es, der die Wertigkeit der dichterischen Leistung bestimmt und der den Dichter zum gefeierten Nationalheros erhebt, während die lediglich auf einen kleinen Kreis besonderer Menschen wirkende Leistung des subjektiven Dichters mißachtet, bespöttelt, bald vergessen und — ähnlich wie das antisoziale Verhalten des Neurotikers — durch Ausschaltung aus dem jeweiligen Kulturkreis beantwortet wird.

Interessant ist die Stellung, die Schiller, gewiß der populärste Dichter des deutschen Volkes, zu den beiden charakterisierten Arten poetischer Schöpfung, der freien Erfindung und der Verwertung von Überlieferungen, einimmt. So schreibt er am 5. Januar 1798 an Goethe: „Ich werde es mir gesagt sein lassen, keine andere als historische Stoffe zu wählen, frey erfundene würden meine Klippe sein. Es ist eine ganz andere Operation, das realistische zu idealisieren, als das ideale zu realisieren und letzteres ist der eigentliche Fall bei freien Fiktionen. Es steht in meinem Vermögen, eine gegebene bestimmte und beschränkte Materie zu beleben, zu erwärmen und gleichsam aufquellen zu machen, während daß die objektive Bestimmtheit eines solchen Stoffes meine Phantasie zügelt und meiner Willkühr widersteht“. Daß sich aber Schiller auch die Verwertung historisch überlieferter Stoffe im Sinne einer persönlichen Aneignung dachte, geht aus einer anderen Stelle seines Briefwechsels mit dem Dichterfreunde hervor. Im Jahre 1799, als er sich mit Goethe über den Stoff des „Warbeck“ bespricht, schreibt er an diesen: „Überhaupt glaube ich, daß man wohl tun würde, immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige poetisch frey zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstünde, welche die Vorteile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte.“

In ähnlich freier Weise haben ja tatsächlich die bedeutendsten Dichter mit der historischen Überlieferung geschaltet und die Bedingungen dieser Arbeitsweise erklären uns vielleicht zum Teil die mächtige Wirkung, welche diese Dichtungen erzielten. Wie das gemeint ist, zeigt am besten der Unterschied bei der Verarbeitung eines bereits literarisch vorgebildeten Stoffes oder der ihm zu Grunde liegenden

historischen Begebenheiten. Wendet sich der Dichter auf der Suche nach einer passenden Form für die Ergießung seiner Gefühle einem literarisch überlieferten Stoff zu (etwa der Carlos- oder Phädra-Fabel), so hat er eine verhältnismäßig geringe seelische Arbeit zu leisten: die Anknüpfung seines eigenen Gefühlslebens geht leicht von statten, da nicht nur der Stoff den unbewußten Phantasien entsprechend gewählt wurde, sondern auch die Formung, die er von früheren Bearbeitern erfahren hat, künstlerischer Empfindung und Wirkung bereits angepaßt ist. Anders ist es mit der Wahl eines geschichtlichen Stoffes, der noch nie dichterisch verwertet wurde. Historische Ereignisse, die Umwälzungen realer Lebensverhältnisse herbeiführten, pflegen der anspruchsvollen und üppigen dichterischen Phantasie nicht so zu entsprechen; der Dichter findet hier neben dem Motiv, daß sein Interesse zunächst fesselte, noch eine Menge anderen Materials, dem er fremd gegenübersteht.[1]) Aber gerade dieses unpersönliche Element kommt, wie sich besonders im dichterischen Schaffen Schillers zeigte (Don Carlos, Maria Stuart, Wilhelm Tell) der Abwehrtendenz zu gute, die nach Verhüllung der persönlichen Komplexe strebt. Natürlich treten bei diesen Stoffen, welche den Wunschkomplexen des Dichters minder entsprechen, jedoch der verstärkten Abwehr zu gute kommen, bedeutende Affektverschiebungen ein, wie besonders an der Tell-Dichtung und in „Maria Stuart" gezeigt werden konnte. Aber auch die Veränderungen, die der Dichter an überlieferten Stoffen vornimmt, haben wir als psychisch wohl motivierte Äußerungen verstehen gelernt. Von einem solchen Standpunkt erscheint es erst gerechtfertigt, daß wir bei der Analyse der dramatischen Schöpfungen keinen Unterschied zwischen der frei erfundenen Fabel und dem historisch überlieferten Stoff machten: denn beide verraten uns auf ihre Art das innerste Empfinden des Dichters, das sich über alle Überlieferung hinweg und durch alle historischen Kostüme hindurch immer wieder in mächtiger affektiver Betonung durchzusetzen weiß.

In ähnlichem Sinne erkennt auch Lessing keinen prinzipiellen Unterschied zwischen einer historisch überlieferten und einer frei erfundenen Fabel an: „Nun hat es Aristoteles längst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter, als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte." (Hamburgische Dramaturgie, 19 Stück, 3. Juli 1767.) Ganz ähnlich drückt sich Schiller

---

[1]) So begründet Schiller die Verzögerung des I. Aktes der „Maria Stuart"; „weil ich den poetischen Kampf mit dem historischen Stoff darin bestehen mußte und Mühe brauchte, der Phantasie eine Freiheit über die Geschichte zu verschaffen, indem ich zugleich von allem was diese Brauchbares hat Besitz zu nehmen suche" (An Goethe 19. VII. 1799).

über den Charakter des „Meister“ gegen Goethe aus: „ich kann nicht genug sagen, wie glücklich der Charakter des Helden von ihnen gewählt worden ist, wenn sich so etwas wählen ließe“ (S. VII, 96.) Und mit psychoanalytischem Scharfblick beklagt sich Hebbel darüber, daß „... selbst einsichtige Männer nicht aufhören, mit dem Dichter über die Wahl seiner Stoffe, wie sie es nennen, zu hadern, und dadurch zeigen, daß sie sich das Schaffen, dessen erstes Stadium, das empfangende, doch tief unter dem Bewußtsein liegt und zuweilen in die dunkelste Ferne der Kindheit zurückfällt, immer als ein, wenn auch veredeltes Machen vorstellen, und daß sie in das geistige Gebären eine Willkür verlegen, die sie dem leiblichen ... gewiß nicht zusprechen würden ... dem Dichter dagegen muß man verzeihen, wenn er es nicht trifft, er hat keine Wahl, er hat nicht einmal die Wahl, ob er ein Werk überhaupt hervorbringen will oder nicht. (Vorwort zur „Maria Magdalena“, 1844.)

Machen uns die Modifikationen, die der Dichter am überlieferten Material vornimmt, darauf aufmerksam, daß es sich außer dem Was, der eigentlichen Stoffwahl, auch noch um das Wie, das wesentlich in der Formgebung liegt, handelt, so erfordert es unser auf die gröbsten Umrißlinien eingestellte Standpunkt, noch einen wesentlichen psychologischen Anteil bei der Stoffwahl hervorzuheben. Die Anknüpfung an ein Gegebenes erleichtert dem Dichter die hemmungslose Ergießung seiner Gefühle in eine überlieferte Form ungemein, indem sie ihn durch aufdringliche Betonung historischer Interessen und ästhetischer Probleme in eine ähnlich lustvolle Situation wie den Zuschauer bringt. Sie bietet ihm aber damit, wie wir gerade am Inzestthema überdeutlich ersehen, eigentlich eine bei weitem lustvollere Befreiung durch die ästhetisch gerechtfertigte Aufhebung unbewußter Verdrängungen.[1]) Der Dichter findet seine eigenen verpönten Phantasien und Empfindungen, die er sich, fast möchte man sagen, auf eigene Verantwortung nicht darzustellen getraut, in dem sei es mythisch überlieferten, geschichtlich beglaubigten oder dichterisch dargestellten Helden gerechtfertigt, indem er sich gleichsam unter Befreiung von einem unbewußten Schuldgefühl darauf berufen darf, daß nicht er allein zu den Verworfenen gehöre. Es liegt hier der bedeutsame psychische Mechanismus der Identifizierung vor, welcher eine wesentliche Vorbedingung alles künstlerischen Gestaltens ist und gleichsam die Reversseite des Projektionsmechanismus; denn naturgemäß wird sich der Dichter mit jenen Gestalten am ehesten identifizieren können, die er eben aus seinem eigenen Innern, gleichfalls

[1]) Daß der eigentliche Kunstgenuß aus der momentanen Aufhebung innerer Verdrängungen entspringt, glauben wir auch in Fechners Prinzip der ästhetischen Kontrastwirkung angedeutet zu finden, nach dem „das Lustgebende um so mehr Lust gibt, je mehr es in Kontrast mit Unlustgebendem (i. e. im psychoanalytischen Sinne ehemals selbst Lustgebendem) oder weniger Lustgebendem tritt“ und umgekehrt das Unlustgebende ... (II, 231 ff.).

zur Rechtfertigung, hinausprojiziert hat.[1]) Die Identifizierung mit dem von außen gegebenen historischen Helden gelingt natürlich nur so weit, als die Rechtfertigungstendenz auf ihre Rechnung kommt, resp. sie gelingt ganz, wo der Dichter das Fehlende dadurch ersetzt, daß er dem Helden seine eigenen Empfindungen unterlegt, ohne Rücksicht darauf, ob sie der historischen Wahrheit voll entsprechen können.[2]) So erklärt sich das bei großen Dichtern so häufige freie Schalten mit der historischen Überlieferung und in diesem Sinne dürfen wir, Schillers eigenen Ausspruch über sein Verhältnis zu geschichtlichen Stoffen verallgemeinernd, sagen: „Die Geschichte ist überhaupt nur ein Magazin für meine Phantasie und die Gegenstände müssen sich gefallen lassen, was sie unter meinen Händen werden" (10. X. 1788). Soll diese Rechtfertigung der ursprünglich egozentrischen Phantasie im beglaubigten Heldenleben aber voll gelingen, so braucht der Dichter noch die Sanktionierung durch das Volksurteil, den Erfolg, der ihm nicht nur bestätigt, daß ihm seine Rechtfertigung gelungen ist, sondern ihm auch zeigt, daß außer dem Helden und ihm auch die ganze vom Kunstwerk ergriffene Menge in der künstlerischen Schöpfung die Rechtfertigung ihres eigenen unbewußten Empfindens gefunden hat, und diese lustvolle Befriedigung dem Dichter mit Erfolg, Ruhm, Verehrung, Anbetung lohnt. Der eigentliche, weder dem Empfänger, noch dem Spender bewußte gegenseitige Lohn ist aber darin gelegen, daß das Volk die Rechtfertigung des Dichters sanktioniert und ihn so von seinem persönlichen unbewußten Schuldgefühl befreit, welchen Dienst er selbst zuerst dem Volk durch sein Werk geleistet hatte. Daraus erklärt sich der Stolz und die Zuversicht, mit der der große Dichter sein Werk der Menge preisgibt, wie anderseits die intensive Scham, mit der der Dilettant seine Dichtungen geheim hält, aus ihrem antisozialen Ursprung und Charakter verständlich wird.

A. Das Carlos-Schema.

1. Carlos-Dramen.

Die Fabel des „Don Carlos" ist bekanntlich historisch überliefert, wenn auch nicht in der Gestaltung, wie sie uns durch die dichterischen Behandlungen dieses Stoffes geläufig ist. So ist vor allem nicht erwiesen, daß Carlos die dritte Frau seines Vaters, Elisabeth, liebte, ferner ist nicht sicher, ob er auf ausdrücklichen Wunsch und Befehl seines Vaters starb. Gewiß ist nur, daß Don Carlos, vermutlich

[1]) Byron an More (4. III. 1822); „Meine dramatischen Helden mögen mit mir manchmal durchgehen; wie alle Männer mit lebhafter Einbildungskraft identifiziere ich mich natürlich mit meinen Charakteren, während ich sie zeichne, aber nicht einen Augenblick länger."

[2]) Die gleiche Rechtfertigung des allgemeinen Volksempfindens im Helden ist der Schlüssel zum Verständnis der Mythenbildung. Vgl. „Der Mythus von der Geburt des Helden." S. 81 fg.

wegen seiner Sympathien mit den Aufständischen, ins Gefängnis geworfen wurde, wo er 1568 starb. Auch hatte der historische Philipp noch einen zweiten Sohn, der ihm als Philipp der Dritte in der Herrschaft folgte.

Unter dem noch frischen Eindruck vom Tod des Kronprinzen Don Carlos verfaßte schon ein Zeitgenosse Philipps des Zweiten, Lope de Vega (1562 bis 1635) ein Drama: El castigo sin venganza (Die Strafe ohne Rache). Der Schauplatz der Handlung ist von Spanien nach Italien verlegt, und die Namen sind mit Rücksicht auf die damals noch lebenden Mitglieder der kaiserlichen Familie geändert. Manche Literarhistoriker bestreiten übrigens, daß Lope bei der Abfassung des Dramas an die Vorfälle im Hause Philipps des Zweiten gedacht habe. Ich gebe den Inhalt des Stückes nach W. v. Wurzbachs Buch über Lope der Vega wieder.

Der Herzog Luis von Ferrara, ein Wüstling, beschließt in vorgerücktem Alter die junge Prinzessin von Mantua, Casandra, zu heiraten, um einen Thronerben zu bekommen. Er sendet seinen natürlichen Sohn Federico der Braut zum Empfang entgegen. Auf der Reise kommt Federico an einen Fluß, wo er Hilferufe vernimmt; er eilt hinzu und rettet eine junge Dame aus dem Wasser, die mit ihrem Wagen gestürzt war. Er verliebt sich sogleich in sie, erfährt aber dann, daß es seine zukünftige Stiefmutter sei. Nach der Hochzeit vernachläßigt Luis seine junge Gattin, mit der er sein Bett nur ein einzigesmal geteilt hat. Casandra erblickt darin einen Entschuldigungsgrund für ihre wachsende Liebe zu Federico, und als der Herzog in Rom weilt, bricht sie ihm mit dem Sohn die eheliche Treue. Luis wird durch einen anonymen Brief aufmerksam gemacht, kehrt zurück und überzeugt sich durch die Belauschung eines Gesprächs von der Schuld Casandras. Er läßt sie mit verhülltem Gesicht an einen Stuhl fesseln und befiehlt seinem Sohn, sie zu töten (Gegensatz zur Rettung), indem er vorgibt, der vermummte Mensch sei ein gefährlicher Staatsverbrecher. Der Sohn vollführt den Befehl erst nach ahnungsvollem Zögern. Nach Casandras Tötung wird der Prinz selbst auf Befehl des Vaters von den Garden niedergestochen.

Lopes frei entfalteter Sinnlichkeit, seinen geringen Sexualhemmungen entsprechend, wird hier der Inzest zwischen Stiefmutter und Sohn, abweichend von jeder historischen und von allen anderen dichterischen Überlieferungen, wirklich vollzogen. Aus denselben Gründen ist das typische Motiv der Brautabnahme durch den Vater hier umgekehrt: der Sohn versucht, dem Vater die Braut (die Mutter) abwendig zu machen. Mit dieser vollkommenen Wunscherfüllung hängt dann auch die besondere Schärfe der Strafe (Ausdruck der Abwehr) zusammen. Den Tod der Mutter von der Hand des Sohnes nach vollzogenem Inzest (vgl. Nero) werden wir als höchsten Ausdruck der Abwehr auch im Mythus öfter wiederfinden. Aber wie der Sohn sich in die Mutter verliebt, ohne zu wissen, daß es des Vaters Braut ist,

so tötet er sie auch, ohne zu wissen, wen er tötet. Diese Unkenntlichkeit einer Person ist uns als Ausdruck der Abwehr aus dem Ödipus bekannt und es soll auf ihre psychologische Bedeutung später eingegangen werden. Ein neues Wunschmotiv, dem auch große Bedeutung zukommt, ist die Vereinigung der Liebenden in Abwesenheit des Vaters; diese Abwesenheit entspricht ganz der Vorstellung des Kindes vom Totsein und läßt sich so psychologisch als der infantile Ausdruck des Vatermordes auffassen, oder richtiger der Vatermord als eine Realisierung des kindlichen Wunsches nach Abwesenheit des störenden Konkurrenten (diese infantile Wurzel des Mordes wird in Kap. V näher besprochen). Von den inzestuösen Neigungen Lopes soll später noch ausführlich die Rede sein (vgl. Kap. XIX).

Fünfzig Jahre nach dem Tod des Don Carlos machte ihn sein Landsmann Don Diego da Euciso zum Helden eines Dramas: Der Prinz Don Carlos. (Aus dem Spanischen übertragen von A. Schäffer, Leipzig 1887).[1]) Auch der englische Dramatiker Thomas Otway (1651 bis 1685) schrieb im Alter von 25 Jahren eine Tragedy Don Carlos, Prince of Spain (deutsche Übersetzung in: Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens, Bd. 9, 1757). Auch Otway behandelt, ganz wie Schiller, die Liebe des Prinzen als blutschänderische, gerade so als wäre Elisabeth seine leibliche Mutter. Philipp schildert er als furchtbar eifersüchtigen Tyrannen[2]). Im Jahre 1685 schrieb Jean Campistrone, ein Zögling Racines, ein Carlos-Drama unter dem Titel Andronice; er verlegt die Handlung vom spanischen an den byzantinischen Hof.

Andronice, der Sohn des Kaisers von Konstantinopel, wird durch den Vater seiner Braut beraubt. Er verfällt in Schwermut und Untätigkeit. Da wenden sich die unterdrückten Bulgaren an ihn mit der Bitte um Hilfe. Er schlägt dem Vater vor, ihn nach Bulgarien zu senden, erweckt aber damit das Mißtrauen des Vaters, der ihm die Reise verbietet. Er beschließt zu fliehen. In einer letzten Unterredung mit der Kaiserin Iréne, wo er von ihr Abschied nehmen will, wird er vom Vater überrascht, verhaftet und getötet. Iréne wird vergiftet und der König bleibt vereinsamt zurück.

In seiner Tragödie: Filippo (König Philipp der Zweite) hat der italienische Dichter Alfieri den Carlos-Stoff behandelt[3]). Auch Alfieri beschränkt sich noch auf das reine Familiendrama. In der Vorrede bemerkt er, er habe sich an die Überlieferung gehalten, die

---

[1]) Vgl. auch in Minors Buch über Schiller die Carlos-Parallelen.

[2]) Zur Vergleichung siehe J. Löwenbergs Diss.: Otways und Schillers Carlos Lippstadt 1886.

[3]) Auch der flämische Dichter Emile Verhaeren hat jüngst einen „Philipp II." geschrieben. Desselben Dichters Drama: „Das Kloster" liegt das Motiv des Vatermordes und der daraus entspringenden Gewissensqualen zu Grunde. (Vgl. Emile Verhaeren. In drei Bänden übersetzt von St. Zweig, Leipzig, Inselverlag. Band III, Dramen.)

Philipp als argwöhnisch, heftig, blutdürstig, kurz als den Tiberius Spaniens darstelle. Bei Don Carlos habe er, den Berichten der meisten Historiker folgend, die Liebe zu Philipps dritter Frau, Elisabeth, angenommen, die zuerst mit Carlos verlobt war, ehe Philipp sie heiratete. Auch schließe er sich der Ansicht der Schriftsteller an, die behaupten, Carlos sei auf Befehl seines Vaters getötet worden. Abweichend von allen historischen Berichten aber lasse er Isabella zugleich mit Carlos sterben, während sie ihn nach der allgemeinen Ansicht um einige Monate überlebt habe und eines natürlichen Todes gestorben sei. Schon Alfieris Wahl gewisser Versionen, ferner die Erweiterungen und Modifikationen, die er an dem überlieferten Stoff vornimmt, verraten seine individuellen Neigungen. Mit der gesteigerten Abwehr der Liebe des Sohnes zur Mutter tritt, wie schon die Analyse von Schillers Don Carlos zeigte, der Vater, das Hindernis, in den Vordergrund. Bei Alfieri ist eigentlich Philipp, wie auch schon der Titel andeutet, der Held des Dramas. Den Haß gegen den Vater projiziert der Sohn nach außen; er glaubt sich vom Vater gehaßt:

Carlos: Ja tiefer weit als alle, die um ihn,
Haßt Philipp mich. — — — — — — —

(Übersetzt von Seubert, Reclam Nr. 874.)

— — — — — — — — — — — — —
Denn längst hat er in seinem Blutdurstherzen
Den Tod mir zugedacht.

Die Stiefmutter Isabella versucht natürlich vergebens ihm die Grundlosigkeit dieses Glaubens begreiflich zu machen:

Der Zorn verblendet dich, und einen Haß
Wähnst du in ihm, der nie dort treiben kann.

Aber Carlos ist es ja nur darum zu tun, den eigenen Haß zu rechtfertigen:

— — — — — — Wahr ist es, daß
Vor ihm ich zittre, doch ich haß ihn nicht.

In dieser Abwehr und Rechtfertigung des eigenen Hasses durch den Haß des Vaters liegt aber zugleich im psychischen Sinne die Strafe für seine verbrecherischen Leidenschaften. Die letzte Konsequenz dieser Selbstbestrafungs-(Abwehr-)Tendenz ist das Verlangen nach der härtesten Strafe, nach dem Tode:

Carlos: Hier, meine Arme biet ich deinen Ketten,
Hier, meine Brust entblöß ich deinem Schwert.
Was zögerst du?

Gomez, Philipps Vertrauter, sagt zu Isabella, die noch auf Rettung für Carlos sinnt:

Vergebens ach!
Sein unbezähmbar Herz durch Todeskunde
Hinweg zu schrecken! Nein, ich sehe schon,
Wie er darauf beharrt, zu Grund zu gehn.

Diese Selbstbestrafungstendenz führt schließlich bei Carlos zum Selbstmord. Philipp läßt Carlos und Isabella, die beiden zum Tod Bestimmten, zwischen Dolch und Gift wählen. Carlos durchbohrt sich mit dem Dolch:

— — — — Ich sterbe — folg meinem Beispiel!
Zum Becher greife — zögre nicht —
Isabella: Ja wohl!
Ich folge dir. O Tod, du bist mir Lust —
Philipp: So sollst du leben wider deinen Willen.
Isabella: Laß mich! O schauderhafte Strafe! Wie?
Er stirbt und ich —
— — — — — — — — — — — — — — — —
An deiner Seite leben?
Es tragen, dich zu sehn? Nein, nie! — ich sterbe!
Nimmst du den Becher mir, so tus dein Dolch.
(Sie entreißt Philipp rasch den Dolch und durchstößt sich.)

Als Ausdruck einer solchen Selbstbestrafungstendenz, die vermutlich bei vielen Selbstmorden mitwirkt, müssen wir auch die Blendung des Ödipus ansehen. Aber der Tod enthält hier neben dem Strafcharakter die Erfüllung des verbotenen Wunsches: denn das gemeinsame Sterben ist auch hier, wie fast regelmäßig im Phantasieleben der Neurotiker und Künstler, ein symbolischer, von schuldbewußten Abwehrregungen beeinflußter Ausdruck der sexuellen Vereinigung [1]).

Das Drama setzt mit der Äußerung von Isabellas Liebe ein:

— — — — — — Als Don Philipps
Untreues Weib wag ich den Sohn zu lieben!

Das gesteht sie sich jedoch nur ungern ein; denn gleich darauf äußert sich ihre mächtige Abwehr dieser Neigung:

Weh mir, wenn jemals diese Glut vor einem,
Der lebt sich offenbarte! Wehe, wenn
Er je sie ahnte! — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —

[1]) Die Verknüpfung von Tod und Sexualität ist nur auf sado-masochistischer Grundlage möglich und auf Grund der psychoanalytischen Erfahrungen müssen wir uns diese Vernichtungslust, welche jedem Mordimpuls zu Grunde liegt, und die wir uns beim tragischen Dichter in sehr intensiver Sublimierung vorstellen dürfen, in jeder großen Liebe latent denken. Diese Phantasie des gemeinsamen Sterbens eignet sich nun besonders zur symbolischen Verkleidung des Inzestwunsches (vgl. Hamlet), der ja an das Geheimnis von Zeugung und Geburt rührt und im Leben meist unrealisierbar ist. Der gemeinsame Tod von Mutter und Sohn erfüllt dann in symbolischer Verkleidung den Inzestwunsch, während die reale Bedeutung ihres gleichzeitigen Sterbens der Abwehrströmung Ausdruck verleiht. Ähnlich konnte Sadger Kleists Wunsch nach dem gemeinsamen Liebestod, der ihn sein Leben lang erfüllte, aufklären. — Zum Thema der sexuellen Wurzel des Selbstmordes vgl. man das I. Heft der „Wiener psychoanalytischen Diskussionen“: „Über den Selbstmord u. s. w.“ (Bergmann 1910).

Und dann der Ausdruck ihres eigenen Verdrängungsversuches

„Wer liest im Herzen mir? Ach wüßte ichs
So wenig selbst, als es die andern wissen!
Dann könnt ich täuschen mich, vor mir entfliehn,
Wie ich vor jenem fliehe. — — —“

Im zweiten Auftritt treffen dann Carlos und die Königin zusammen und gestehen einander, nach kunstvollen Zögerungen, die an die Wirkung der psychischen Widerstände beim Neurotiker gemahnen, ihre Liebe. Aber auch Philipps Eifersucht äußert sich nur in verfänglichen Andeutungen; der Versuch ihrer Verdrängung läßt paranoische Wahngebilde beim König entstehen: er hat die Idee, sein Sohn verfolge ihn, um ihn zu töten; denn ohne daß etwas Ähnliches vorgefallen wäre und ohne den geringsten Schein eines Beweises klagt er den Sohn vor seinen Räten an:

Um für verziehne Fehler sich zu rächen,
Schleicht leise er nach meinem Zimmer sich
Und mit dem vatermörderischen Stahl
Die Rechte waffnend nähert er sich mir
Von rückwärts schon. Schon hebt das Eisen er,
Fast stößt ers schon nach seines Vaters Seite —
Da unerwartet tönt von jenseits her
Ein Schrei: Gib acht, Philipp! gib acht! — Es war
Rodrigo, der zu Hilf mir kam. Ich fühle
Etwas wie einen Stoß, der an mir streift,
Ich blicke hinter mich, zu meinen Füßen
Liegt bloß ein Eisen, und im Schatten hin
Seh ich den Sohn in wildem Flüchten eilen.

Diese Mordphantasie des Sohnes ist auch im Munde des Vaters sinnreich; denn auch der Vater will ihn töten und es ist eine aus der Neurosenpsychologie bekannte Erscheinung, daß sich als Abwehr dieses Wunsches die Furcht einstellt, von ihm getötet zu werden. Bezeichnend für den paranoischen Charakter dieser Idee ist hier die warnende Stimme, die Philipp gehört zu haben vorgibt. Neben der Abwehr des eigenen Hasses dient aber dieses Motiv dem König auch zur Rechtfertigung des Hasses gegen den Sohn: wenn ihn Carlos meuchlings ermorden will, dann haßt er ihn ja mit Recht. Daß diese Wahnidee einer solchen unbewußten Argumentation entspringt, kommt dann deutlich zum Ausdruck, wie Philipp dem Sohn diesen angeblichen Anschlag vorhält:

Carlos: Was hör ich! Vatermörder ich? Doch nein!
Das glaubst du selber nicht. Was aber gab
Dir Grund, Verdacht, Beweis?
Philipp: Verdacht, Beweis,
Ja Sicherheit gibt mir dein finstrer Groll.

Carlos aber bemerkt ganz richtig, daß der Haß gegen ihn diese Wahnanschuldigung erzeugt habe:

Du hassest mich, dies meine Missetat!

Aus dem Leben Alfieris seien hier einige Hinweise auf die infantilen Bedingungen dieses Ödipus-Komplexes (nach Landaus Gesch. d. ital. Lit. im XVIII. Jahrh. und Heyses Einleitung zu seinen Übersetzungen Alfieris) gegeben. Des Dichters zweibändige Selbstbiographie war mir leider nicht zugänglich. Jedenfalls wird sein Interesse für das Stiefmutter-Thema schon daraus leicht erklärlich, daß sein Vater im Alter von 55 Jahren (der alte Vater!) eine um vieles jüngere Witwe (die junge Mutter!) geheiratet hatte. Der Vater starb jedoch schon nach fünfjähriger Ehe, ehe Vittorio noch ein Jahr alt war. Schon drei Jahre später heiratete seine Mutter einen gleichaltrigen Mann, mit dem sie viele Jahre glücklich lebte. Über den Stiefvater soll sich Alfieri nie zu beklagen gehabt haben. Seine Mutter hat er sehr geliebt und war ihr während seines ganzen Lebens in innigster Verehrung zugetan. Sein Trauerspiel Merope, bei dem ihm die gleichnamigen Tragödien von Voltaire und Maffai als Vorbild dienten, widmete er mit liebevollen Worten seiner Mutter als eine Tragödie der Mutterliebe. Bezeichnend für die inzestuösen Regungen ist darin der Zug, daß Ägist, der Sohn der Merope, den Polyphont, der nach dem Thron strebt, erst tötet, wie er auch nach der Hand Meropes trachtet. Polyphont hatte dem Ägist schon vorher den Vater und die Brüder getötet, aber erst wie er auch die Mutter heiraten will, schreitet der Sohn zur Rache. — Alfieris Vorliebe für „die Mutter", für das Weib eines anderen, äußert sich auch darin, daß sich der Dichter im Jahre 1777, also mit 28 Jahren, in eine ältere verheiratete Frau verliebte; in die Gräfin Luise Albany, die Gattin des Prätendenten auf den englischen Thron, Karl Eduard Stuarts, mit der er, nach einer längeren Unterbrechung, bis zu seinem Tod (1803) lebte. Von Alfieris inzestuösen Regungen und ihrer Äußerung in seinem künstlerischen Schaffen wird noch die Rede sein. Hier sei nur flüchtig auf die später noch zu besprechenden Dichtungen hingewiesen, die mehr oder minder den Inzestkomplex, insbesondere die Auflehnung gegen den Vater (Tyrannenmord) widerspiegeln. Wie Schiller schrieb er eine Verschwörung der Pazzi, zwei Bücher über die Tyrannei (vgl. Schillers Gesch. d. Rebellionen) und eine Maria Stuart; ferner zwei Brutusdramen, eine Tragödie „Agamemnone" u. v. a.)

Auch der deutsche Dichter Fouqué (1777—1843) hat in Anlehnung an Schiller ein Trauerspiel: Don Carlos, Infant von Spanien verfaßt, in dem der Dichter in väterlicher Einstellung auf Seite Philipps steht. Das seltene Buch (Danzig 1823) war mir leider nicht zugänglich. Nur aus Kochs Einleitung zur Ausgabe einiger Werke Fouqués in Kürschners deutscher Nationalliteratur seien einige Stellen angeführt. Koch schreibt: „Wie weit „die ausgezeichnet schöne und holdselige Mutter" (Fouqué), die erste Deutsche in der altfranzösischen Adelsfamilie, auf den poetischen Sinn ihres Sohnes gewirkt hat, wissen wir nicht. Otto von Trautwangen im „Zauberring", Alwin und Sintram

zeigen ein besonders inniges Verhältnis zur Mutter, das einen Rückschluß auf des Dichters eigene „zärtlichste Anschließung an sein holdes Mütterlein" gestattet. (Vgl. Gedichte III, 280: Das Bild der Mutter.) Ein für Sintram und die Novelle „Rosaura und ihre Verwandten" verwertetes Motiv, „ein entsetzlicher Traum", dessen Andenken den Wachenden Jahre hindurch mit Schauer erfüllt, gehört zum Selbsterlebten der Kinderzeit." Koch scheint aus Fouqués Selbstbiographie (Halle 1840) geschöpft zu haben, die mir leider auch unzugänglich war. Für seine Liebe zur Mutter spricht auch der Umstand, daß er, als seine Mutter zu Ende des Jahres 1788 starb, infolge des Schmerzes und der Aufregung in eine schwere Krankheit verfiel. Bezeichnend ist auch sein Verhältnis zu seiner zweiten Gattin Karoline von Briest. Sie war viel älter als er und hatte schon die Liebe des Knaben entzündet (ganz wie die Mutter), später vermählte sie sich aber mit einem anderen Mann (auch wie die Mutter, die ihm ja der Vater vorweggenommen hatte). Als sie dann endlich Fouqué heiratete, erzählte er, sie sei verwitwet, andere aber berichten von ihrer Scheidung, die der Vermählung mit Fouqué vorausgegangen sein soll. Damit hätte er gleichsam die in der Kindheit versäumte Erfüllung seines infantilen Wunsches nachgeholt, indem er nun dem Mann, der ihm einst die Geliebte weggenommen hatte (dem Vater), jetzt dieses Weib wieder abnimmt.[1]) Das wäre etwa als reale Wunscherfüllung zu seiner im Carlos-Drama ausgestalteten Kindheitsphantasie anzusehen.

Kurz seien schließlich noch (nach Minor) erwähnt die Carlos-Dramen von: Montalvan, Russel, Rose (Carlos und Elisabeth, 1802) und Mercier, der die Handlung in 52 ohne Unterbrechung fortlaufenden Szenen abwickelte; auch G. Dörings Trauerspiel „Posa" (Frankfurt 1821).

2. Byrons „Parisina".

Dem Carlos-Schema gehört auch der Stoff an, den Byron in seiner poetischen Erzählung Parisina behandelte. Das Gedicht entstand im Jahre 1815, in der Zeit des kurzen Zusammenlebens Byrons mit seiner Gattin.

---

[1]) Auf Anregung Schlegels soll Fouqué nicht nur den „Carlos" in Anlehnung an Schiller behandelt haben, sondern auch das Motiv der feindlichen Brüder. Koch (l. c.) sagt darüber: Das in der Familie Hallersee gemilderte, in Alf und Yngvi bis zur vollbrachten Labdakidentat durchgeführte Motiv des Bruderzwistes bildet auch den Inhalt der beiden Trauerspiele: Die Pilgerfahrt (1816), in 5 Aufzügen, und Die zwei Brüder (1817), in 4 Aufzügen. In der Familie Hallersee lieben zwei Brüder dasselbe Weib, die Gräfin Massi. In den „zwei Brüdern" verläßt Lothar von Sternfels um eines anderen Weibes willen seine Braut; er läßt sie unter dem Schutz seines Bruders zurück, der sie aber heimlich liebt. Wie im II. Abschnitt dargelegt werden soll, ist das Motiv der Rivalität zweier Brüder, um den Besitz desselben Weibes (oftmals der eigenen Schwester wie z. B. in Schillers „Braut von Messina") ein Surrogat des Konflikts zwischen Vater und Sohn um die Neigung der Mutter.

In seiner Einleitung sagt Byron: „Das nachstehende Gedicht ist auf einen Vorfall gegründet, der in Gibbons Antiquities of the House of Brunswick erwähnt wird. Ich fürchte, daß zu den jetzigen Zeiten das Zartgefühl oder der Hochmut des Lesers solche Gegenstände als ungeeignet für den Zweck der Poesie erachtet. Die griechischen Dramatiker und einige unserer besten alten englischen Dichter waren anderer Meinung, ebenso wie Alfieri und neuerdings Schiller auf dem Kontinent. Der folgende Auszug wird die Geschichte erklären, worauf sich das Gedicht gründet. Der Name Azo ist als mehr metrisch für Nikolaus gebraucht. Unter der Regierung Nikolaus des Dritten wurde Ferrara durch eine Familientragödie erschüttert. Durch die Aussage eines Dieners und seine eigene Beobachtung entdeckte der Markgraf von Este das verbrecherische Einverständnis seines Weibes Parisina mit Hugo, seinem außerehelichen Sohne, einem schönen, tapferen Jüngling. Sie wurden im Schlosse enthauptet, auf den Richtspruch eines Vaters und Gatten, der seine Schande offenkundig machte und ihre Hinrichtung überlebte. Er war unglücklich, wenn sie schuldig waren; wenn sie unschuldig waren, war er jedenfalls noch unglücklicher. Es ist hiebei keine Lage denkbar, in der ich diese Handhabung strenger Gerechtigkeit von seiten eines Vaters billigen könnte." (Übers. v. O. Michaeli, Bibl. d. Ges. Lit. Nr. 422).

Byrons Befürchtung, mit dem anstößigen Stoff das Zartgefühl seiner Zeitgenossen zu verletzen und seine Berufung auf die alten Dichter, beruht auf einer psychologisch allerdings tief begründeten Verwechslung des Stoffes mit der Art seiner Behandlung. Denn Byron behandelt die sexuellen Verhältnisse bei weitem nicht so unverhüllt wie die alten Dichter, sondern infolge der vorgeschrittenen Verdrängung viel zarter. Das Liebesverhältnis zwischen Hugo und Parisina tut er in wenigen Zeilen ab und streift dabei das Sexuelle so oberflächlich, daß man daraus, wie es ja in seiner Absicht lag, kaum auf einen geschlechtlichen Verkehr der beiden schließen kann; gleich darauf berichtet er von Inzestträumen:

Sein einsam Bett sucht Hugo nun
  Und träumt von ihr in sündiger Lust;
Ihr schuldvoll Haupt jedoch muß ruhn
  An des vertraunden Gatten Brust.
Von unruhvoller Träume Not
Glüht ihre Wange fiebrisch-rot.

Dagegen malt Byron die Entdeckung des Verhältnisses und insbesondere die Strafe (Abwehr) sehr breit aus; die Bestrafung der beiden bildet fast den ganzen Inhalt des Gedichtes. Parisina verrät sich im Traum, indem sie Hugos Namen flüstert. Es fehlt auch hier nicht zur Abwehr und Rechtfertigung des Sohnes das Motiv der Brautabnahme durch den Vater. Hugo sagt zu ihm:

Wahr ist's, verwundet hab ich dich,
Doch Wund um Wunde: diese da,
Die sich dein Stolz zum Spiel ersah,
Du weist's, war lang bestimmt für mich.
Du sahst sie, wardst von ihr entzückt — — —

Der Zufall will es, daß sich für Byrons inzestuöse Neigung, die in dem Gedicht zum Ausdruck kommt, die psychologische Bestätigung aus seinem Leben, in dem merkwürdigen Verhältnis des Dichters zu seiner Mutter, erbringen läßt. Vorher aber sei an unsere prinzipielle Auseinandersetzung über das Verhältnis von Erlebnis und Dichtung erinnert. Wir sind weit entfernt davon, den Einfluß der unmittelbaren Erlebnisse des Dichters auf sein Schaffen zu unterschätzen. Aber in Vergleichung mit den infantilen Erlebnissen und Eindrücken und ihren unbewußten Erinnerungsspuren und Affekten, an die man bisher nicht dachte, kommen alle späteren Erlebnisse nur als Erwecker und Wiederbeleber dieser infantilen Gefühle in Betracht. Auch kann der Nachweis eines wirklichen Erlebnisses, das mit einem in der Dichtung dargestellten Verhältnis aufs genaueste übereinstimmt, also etwa eines wirklichen inzestuösen Verhältnisses[1]), durchaus nicht immer als einzig zulässiger Beweis für die Richtigkeit der Deutung im Sinne dieses Erlebnisses gelten. Ja, dieses seltene Zusammentreffen wäre sogar geeignet, die falsche Meinung zu erwecken, es müsse sich regelmäßig im Leben des Dichters ein mit dem Inhalt der Dichtung völlig übereinstimmender Vorfall nachweisen lassen. Demgegenüber sei nochmals nachdrücklich darauf hingewiesen, daß es sich in der Dichtung regelmäßig um die Äußerung verdrängter, also unbewußter Gefühle, Regungen und Phantasien handelt, die sich auch im Leben nur entstellt und den Verhältnissen angemessen äußern können. Wir werden also auch bei Byron die Erlebnisse des Dichters in die Deutung einbeziehen müssen, um sein Verhältnis zur Mutter in seinen weiteren Folgen psychologisch zu verstehen.

Byron war das einzige Kind aus der zweiten Ehe seines Vaters mit Katherine Gordon of Gight; er wurde im dritten Jahre dieser Ehe (1788) geboren. Aus der ersten Ehe hatte sein Vater eine Tochter Augusta. Sein Vater, der wegen seiner exzentrischen Neigungen und seiner leichtsinnigen Verschwendung unter dem Namen „der tolle Jack“ bekannt war, starb drei Jahre (1791) nach der Geburt Byrons, und seine Mutter siedelte mit ihm nach Aberdeen in Schottland über, während Augusta bei ihrer Großmutter, der verwitweten Gräfin von Holdernesse, erzogen wurde. Da der Vater die Familie in sehr bedrängter Lage zurückgelassen hatte, mußte die Mutter selbst die Erziehung ihres Sohnes übernehmen. Bis zu seinem

[1]) Wie wir es im zweiten Teil in Byrons Verhältnis zu seiner Stiefschwester Augusta finden werden, durch die das Stiefmutter-Thema (Ersatz der leiblichen Mutter durch eine jüngere nicht in dem Grade Blutsverwandte) bei ihm in entscheidender Weise bestimmt ist.

zehnten Jahre war er immer mit der Mutter beisammen, dann kam er in die höhere Schule zu Harrow, während die Mutter nach Nottingham zog, wo er sie aber noch oft, besonders in den Ferien, besuchte. Aus dem letzten Jahre seines Aufenthaltes in Harrow (1804) datiert nun ein Brief, den er an seine von ihm überaus geliebte Stiefschwester Augusta richtete, und worin es heißt:

„Du sagst, du werdest bald an meine Mutter schreiben. Nun Augusta, merk auf: ich habe dir ein Geheimnis zu erzählen. Vielleicht werde ich dir als pflichtwidriger Sohn erscheinen; aber glaube mir, meine Liebe für dich ruht auf festerem Grunde. Meine Mutter hat sich letzthin gegen mich so überspannt betragen, das ich nicht nur keine Sohnesliebe empfinde, sondern nur schwer meine Abneigung beherrsche. . . . . Sie ist so heftig, so ungeduldig, daß ich mich vor dem Nahen der Ferien mehr fürchte, als die meisten Jungen vor dem Ferienschluß. In früheren Zeiten hat sie mich verhätschelt; jetzt ist sie ins Gegenteil umgeschlagen. Um die geringste Kleinigkeit schilt sie mich in der beleidigendsten Weise“ (Byrons Tagebücher und Briefe, herausgegeben von Engel). Eine Woche später schreibt er wieder an die Schwester: „Mutter hat eine hohe Meinung von ihren persönlichen Reizen, mindert ihr Alter um reichlich sechs Jahre, erzählt, sie sei bei meiner Geburt erst achtzehn gewesen, während du doch weißt, liebe Schwester, so gut wie ich, daß sie großjährig war, als sie meinen Vater heiratete, und daß ich erst drei Jahre nachher geboren wurde. . . . . Nun komme ich aber zu etwas, was dich ebenso entsetzen muß, wie es mich entsetzt: so oft sie mir Vorhaltungen zu machen hat, tut sie es in einer Weise, die keine Achtung erzeugt und keinen Eindruck macht. . . . . Sie gerät in einen wahren Tobsuchtsanfall, beschimpft mich, als sei ich der ungehorsamste Bösewicht, wühlt in der Asche meines Vaters und beschimpft ihn, nennt mich einen echten „Byron“, was das schlimmste Schimpfwort ist, das sie erfinden kann. „Soll ich diese Frau Mutter nennen? — — —“

Auch noch an verschiedenen anderen Stellen seiner Briefe äußert sich seine auffällige Abneigung gegen die Mutter in geradezu aufdringlicher Weise. Diese übertriebene Betonung der Abneigung gegen die Mutter ist psychologisch höchst bedeutsam. Zu ihrer Aufklärung muß an eine schon hervorgehobene Erfahrungstatsache aus der Freudschen Neurosenpsychologie erinnert werden. Wenn die sexuelle Neigung zu einer Person aus irgend welchen Gründen die Verdrängung erfährt, so äußert sie sich als Haß oder als Abneigung gegen diese Person; besonders verschmähte Liebe ist — wie wir gleich beim Phädra-Thema bestätigt finden werden — einer solchen Verwandlung in Haß leicht fähig. Umgekehrt kommt wieder jemand, der eine Person im Unbewußten haßt und diese Regung abwehrt oder nicht äußern darf, dieser Person im Leben mit auffälliger Zärtlichkeit oder Zuvorkommenheit entgegen. Bei

Byron haben wir nun einen solchen Fall. Anfangs verhätschelt ihn die Mutter, wie er schreibt, und da wird wohl auch er keine Abneigung gegen sie gefühlt haben. Mit dem zunehmenden Alter des Knaben muß natürlich die Mutter ihr Zärtlichkeitsbedürfnis dem Sohn gegenüber einschränken, da ja die Beziehungen zu dem Knaben den unschuldigen Charakter verlieren. Verrät schon das Verhätscheln des Kindes einen neurotischen Zug an der Mutter, so wird diese Vermutung noch dadurch bestärkt, daß sie die Einschränkung ihres Zärtlichkeitsbedürfnisses nicht glatt zu stande bringt, sondern es mit der den Neurotischen eigentümlichen Charakterbildung, ins Gegenteil umschlagen läßt, wie Byron sich ausdrückt. Erfahren nun zwar auch normalerweise die infantilen Inzestneigungen des Sohnes im Laufe der Reife die Verdrängung, so wurde dieser Prozeß bei Byron durch die zuerst eingetretene ablehnende Haltung der Mutter in unliebsamer Weise unterstützt und beschleunigt. Es wäre also die spätere Abneigung der Mutter auf ihre Hysterie, die des Sohnes auf seine von der Mutter gleichsam verschmähte Liebe zurückzuführen.[1]) Aber auch sonst weist das Verhältnis Byrons zu seiner Mutter eine Reihe neurotischer Züge auf. Die Furcht vor dem Beisammensein mit der Person, die man liebt, während man zugleich diese Liebe abwehrt (Haß), ist auch eine aus der Neurosenpsychologie bekannte Erscheinung der Abwehrform: Byron fürchtet sich vor dem Nahen der Ferien, vor dem Zusammenleben mit der Mutter; das ist eine Reaktion auf die Erlebnisse der früheren Kindheit, denn als sie ihn noch verhätschelte, war er gewiß sehr gerne mit ihr beisammen gewesen. Auch die Altersverminderung der Mutter und ihr Stolz auf ihre jugendlichen Reize entspringen dem unbewußten Wunsch, besser zum Sohne zu passen, während Byrons Aufklärung dieser kleinen Lüge seiner späteren Abwehr entstammt. Das Motiv der Altersverminderung der Mutter ist uns schon in seiner großen Bedeutung als Grundthema des Stiefmutter-Problems bekannt, und wir haben vielleicht in dieser persönlichen Erfahrung Byrons auch einen Grund dafür zu suchen, daß ihn Hugos junge Stiefmutter Parisina anzog, die dem Sohn vom Vater vorweggenommen wurde. Dafür nun, daß ihm in seiner Kindheit die Mutter, die Frau eines andern (des Vaters), entgangen ist, rächt sich Byron später in seinem Leben, ähnlich wie R. Wagner[2]), da-

[1]) Dazu vgl. man das auffällig ähnliche Verhältnis Schopenhauers zu seiner Mutter in Hitschmanns Darstellung. Wie der große Pessimist hat denn auch Byron nach einer Eintragung im Tagebuch (Engel: Byron, Berlin 1876) „keine sehr hohe Meinung vom weiblichen Geschlechte", was auch in seinem unglücklichen Eheleben zu Tage tritt.

[2]) Es sei schon hier auf die im Verlaufe der Untersuchung immer deutlicher werdende Erscheinung hingewiesen, daß den typischen infantilen Komplexen nicht nur typische Phantasien, Träume, Symptome, Dichtungen entsprechen sondern daß auch die meisten Dichter nach einem im großen und ganzen gemeinsamen und auf eine intensive Mutterfixierung zurückgehenden Typus lieben, und zwar im weitesten Sinne unglücklich, wie es eben auch die erste Liebe ihres Lebens war. In einem

durch, daß er als Don Juan anderen Männern ihre Frauen abwendig macht. Nach seiner mißglückten Heirat mit einem vielumworbenen Mädchen flüchtet er nach Italien, wo er eine Menge Liebesverhältnisse anknüpft und unterhält, aber meist — wie er sagt der Landessitte gemäß — mit verheirateten Frauen; so mit Marianna, der jungen Frau seines Hauswirtes, mit Margarita, der Frau eines Bäckers, mit der Gräfin Guiccioli, die er drei Tage nach ihrer Hochzeit mit dem 60jährigen Grafen kennen lernt und dem er sie nach heftigen Kämpfen mit dem alten Mann („Vater") schließlich entreißt. Seine verhüllte Neigung zur Mutter und seine Eifersucht auf sie offenbart sich auch in seinem Haß gegen den vermeintlichen Liebhaber seiner Mutter (den „Vater").[1])

In dem schon erwähnten Brief an die Stiefschwester (vom 11. November 1804) heißt es darüber: „Sie ist so furchtbar heftig, und in ihren Bitten und Befehlen wegen meiner Aussöhnung mit dem abscheulichen Lord G. derart peinigend, daß ich annehmen muß, sie ist in seine Lordschaft verliebt. Ich bin jedoch überzeugt, daß er keine Gegenneigung fühlt (Byrons Wunsch!), sie ist ihm eher unangenehm als sonst etwas, wenigstens soweit ich es beurteilen kann." (Die Briefe Lord Byrons übers. v. Jarno Jessen, Reclam Nr. 4872—74).

Bezeichnend für den neurotischen Charakter der Mutter ist der von Byron wiederholt erwähnte Umstand, seine Mutter habe ihn wegen der geringsten Kleinigkeit in einer unverhältnismäßigen Weise beschimpft. Auch diese „Verschiebung der psychischen Intensität" (Freud) von einer affektbetonten Vorstellung auf eine indifferente ist ein Grundprinzip der Neurosenpsychologie. Es kommt übrigens nur zu oft im alltäglichen Leben vor, daß jemand wegen einer Kleinigkeit in maßlose Wut gerät, die zu dem Anlaß nicht im entsprechenden Verhältnis steht. Es sind eben in jedem Menschen eine Menge unterdrückter Haßregungen und verschluckter Zornesausbrüche aufgestappelt, die dann gleichsam summiert, bei gewissen

Artikel des „Nineteenth Century" (Sommer 1909) hat Sidney Low an Hand eines reichen Materials den Nachweis erbracht, daß die Genies der Literatur, soweit sie nicht unverheiratet geblieben waren, in sehr schlechter Ehe gelebt hätten (Shakespeare, Milton, Swift, Shelley, Ruskin, Dickens etc.). So erhält also die scheinbar frivole Behauptung von der unglücklichen Dichterliebe ihre tiefe Begründung aus dem unbewußten Seelenleben. Wer unglücklich liebt, hat die Begründung dafür nicht in der Realität zu suchen, sondern sein „Unglück" ist ein subjektiv bedingtes, wie eigentlich jeder sog. Pechvogel im Grunde das Unglück in sich selbst trägt.

[1]) Von welchen schweren Folgen diese Eifersucht auf den Liebhaber der Mutter (den Vater) sein kann, möge ein Fall für viele illustrieren. In Biksoder (Ungarn) überraschte der 23jährige Bauer U. seine Mutter bei einem Rendezvous mit ihrem Geliebten. Er geriet in eine derartige Wut, daß er auf das Paar wie besessen losstach, die Mutter tötete und ihren Geliebten lebensgefährlich verletzte. (Zeitungsbericht.) Daß auch die weibliche Eifersucht zu ähnlichen Ausbrüchen führen kann, lehrt ein aus Paris (am 31. Jänner 1912) berichteter Fall, wonach eine 19jährige Konservatoristin ihre 51jährige Mutter und deren 39jährigen Geliebten in deren gemeinsamem Schlafgemach aus Eifersucht tötete.

— scheinbar indifferenten — Anlässen hervorbrechen. Die früher angenommene bewußte Verstellung und Verhüllung seiner Abneigung gegen die Mutter, die sich in der übertriebenen Betonung seiner feindseligen Gesinnung verrät, finden wir in seinen Briefen direkt eingestanden.

Am 2. November 1808 schreibt er an die Mutter: „Wir wollen, wenn es Dir recht ist, die Dinge vergessen, die Du erwähnst. Ich habe kein Verlangen, mich ihrer zu erinnern. Wenn meine Zimmer fertig sind, werde ich Dich mit Freuden empfangen. Da ich prinzipiell nur die Wahrheit sage, wirst Du mir keine Ausflucht zutrauen.“ Gegen Ende desselben Monats aber schreibt er an Augusta: „Ich lebe hier allein, denn es entspricht meinen Neigungen besser als irgend welche Gesellschaft. Meine Mutter habe ich seit zwei Jahren abgeschüttelt und werde zukünftig ihr Joch nicht wieder auf mich nehmen. Ich fürchte, mein Charakter wird in Deiner Schätzung einbüßen, aber trotzdem kann ich dieser Frau weder vergeben, noch unter einem Dach mit ihr in Bequemlichkeit atmen.[1]“)

Diese Flucht vor der Mutter (vor der Liebe zur Mutter) ist gewiß eine der Wurzeln seines Reisedranges, der ihn bis an sein Lebensende beherrschte. Schon in den Ferien des Jahres 1806, also mit 18 Jahren, war er — allerdings erst in kleinem Maßstab — vor seiner Mutter aus Southwell nach London geflohen, „da es zwischen ihr und dem Sohn geradezu zu gefahrdrohenden Szenen gekommen war.“ (Jessen, S. 24, Anmerkung.) Drei Jahre später schon tritt er seine große Reise an, die ihn über Gibraltar, Malta, Konstantinopel, Athen u. s. w. führt und ihn zwei Jahre von der Heimat fernhält. Er fährt ab, ohne von der Mutter Abschied zu nehmen und schreibt ihr unter anderem: „Die ganze Welt liegt noch vor mir, und ich verlasse England ohne Bedauern und ohne den Wunsch, irgend etwas innerhalb seiner Grenzen wieder zu besuchen — außer Dir selbst und Deiner gegenwärtigen Residenz.“ (22. Juni 1809.) Im Hinblick auf Byrons Abneigung gegen das Beisammensein mit der Mutter, werden wir wohl diesen Satz richtig deuten, wenn wir annehmen, er solle das Gegenteil besagen, nämlich daß Byron alles andere in seinem Vaterland wiedersehen wollte, außer der Mutter. Ein seltsames Schicksal sollte diesen Wunsch erfüllen: „Anfang Juli (1811) landete Byron in Portsmouth. Er erhielt in London Ende Juli die Nachricht von der Erkrankung seiner Mutter und reiste sofort nach Newstead. Kurz vor seiner Ankunft hatte sie ein plötzlicher Tod ereilt.“ (Jessen, S. 64, Anmerkung 2.) Es hat fest den paradoxen Anschein, als wäre die Mutter absichtlich noch rasch vor seiner Ankunft gestorben, um dem unerwünschten Wiedersehen auszuweichen. Denn ähnlich wie der Sohn, hoffte und wünschte auch die Mutter, daß sie einander nicht mehr begegnen möchten. Die Abwehr dieses Wunsches aber

[1]) Dieselbe räumliche Trennung war auch bei Schopenhauer die Folge seines Verhältnisses zur Mutter.

steigerte sich bei der neurotischen Mutter zu Selbstvorwürfen, die sich nun als abergläubische Furcht äußerten, sie werde den Sohn nicht mehr sehen. Jessen (S. 64, Anm.) sagt darüber: „Byrons Mutter war während des Sohnes langer Reise schon verschiedentlich von abergläubischen Anfällen, daß sie den Sohn nicht wiedersehen würde, befallen worden." Dieser Aberglaube ist natürlich nur ein Ausdruck ihres Wunsches (ihrer Furcht) den Sohn nicht wiederzusehen, während die psychische Gegenströmung, die ursprüngliche, jetzt unbewußte (verdrängte) Liebesneigung zum Sohn, auf diesen Zwangsgedanken mit einem Anfall reagiert. Diese Umwandlung eines abgewehrten Wunsches in die abergläubische Furcht vor der Erfüllung dieses Wunsches ist für den Mechanismus der Zwangsneurose typisch, und wir werden ihn auch bei Aufklärung der Zwangsvorstellung Karl Grillparzers (im II. Abschn. Kap. XIV) in ähnlicher Einkleidung wiederfinden: es liegt ihm die Verdrängung mittels „Reaktionsbildung" zu Grunde. Wie sehr die Abneigung des Dichters selbst gegen seine Mutter eine reaktive und die enttäuschte Liebe zu ihr verdeckende war, zeigt der trotz der manifesten Feindseligkeiten bei ihrem Tode durchbrechende zärtliche Ton, in welchem der Dichter (2. August 1811 an Pigot) schreibt: „Ich fühle jetzt die ganze Wahrheit, daß wir nur eine Mutter haben können."[1])

Vom Standpunkt dieser unglücklichen Mutterliebe wird aber nicht nur die dichterische Phantasiegestaltung der „Parisina", sondern auch Byrons unglückliche Ehe verständlich, die nur eine Wiederholung des Verhältnisses zur Mutter ist. Anfangs liebt er seine Frau, aber sehr bald fühlt er eine solche Abneigung gegen sie, daß der Bruch unvermeidlich wird[2]). Und genau so, wie vor der Mutter, flieht Byron nun vor seiner Frau ins Ausland, ohne je wieder seine Heimat, sein Mutterland möchte man sagen, zu betreten.

Besonders bezeichnend für die Determinierung alles Psychischen und geradezu beweisend für das zeitweilige Vorherrschen gewisser seelischer Komplexe erscheint mir die Stelle eines Briefes, den Byron aus Verona an seinen Freund Moore schrieb. An Bedeutung gewinnt diese Stelle durch den Umstand, daß der Brief aus demselben Jahre stammt, in dem die Parisina, Byrons Mutterinzest-Dichtung erschien; der Dichter schreibt:

„Der Zustand der Moral ist in diesen Ländern in gewissen Beziehungen ziemlich lax. Im Theater zeigte man mir eine Mutter und einen Sohn, die die Mailänder Welt der thebanischen Dynastie zuzählt, aber das war alles. Der Erzähler (einer der ersten Männer Mailands),

---

[1]) Wie viele Menschen mit unglücklicher Inzestliebe, und wie fast alle Helden unserer Dramen, sucht Byron, als sich ihm in den griechischen Freiheitskämpfen die Gelegenheit dazu darbot, den Tod vorzeitig herbeizuführen (Vgl. Kap. XXIII).

[2]) Inwieweit die Frau an dem Bruch schuldtragend gewesen sein mag, lassen wir hier unerörtert.

schien mir über den Geschmack oder das Verhältnis [Ödipus und Jokaste] nicht genügend entrüstet" (Jessen, a. a. O. S. 129 u. fg.).

Byron scheint selbst auch geahnt zu haben, daß die Quelle seiner späteren neurotischen Leiden in seiner Kindheit zu suchen sei; in den nachgelassenen Tagebuchblättern heißt es:

„Meine Leidenschaften entwickelten sich in früher Jugend, so früh schon, daß man mir nicht glauben würde, wollte ich den Zeitpunkt und die näheren Umstände nennen. Vielleicht ist dies eine der Ursachen, die die frühe Schwermut in meinem Denken herbeiführten: ich hatte eben zu früh angefangen zu leben."

Diese Frühreife führte schließlich, so weit sich jetzt noch schließen läßt, zur Neurose. Schon in Harrow führte er „ein tolles exzentrisches Leben" (Identifizierung mit dem Vater), sein Ehezwist hat ausgesprochen neurotischen Charakter und seine Flucht vor allem Peinlichen in der Heimat, seine überspannte Leidenschaft für Reisen, ist unverkennbar auf neurotischem Boden erwachsen. Schließlich kam es dann auch zu einem — wie es scheint hysterischen — Anfall, den Byron in seinem letzten Lebensjahr, zwei Monate vor seinem Tode, in Missolounghi erlitten hatte; er trägt ins Tagebuch ein:

„Am 15. Februar hatte ich einen heftigen Krampfanfall; ob es sich um Epilepsie, Paralyse oder Apoplexie handelt, darüber sind die beiden mich behandelnden ärztlichen Herren noch nicht im klaren. Es war sehr schmerzhaft . . . Ich war ohne Sprache, meine Gesichtszüge waren verzerrt, Schaum aber hatte ich nicht vor dem Mund, wie man mir sagte . . . Der Anfall dauerte 10 Minuten und kam unmittelbar nachdem ich einen Becher Cider mit kaltem Wasser gemischt . . . getrunken hatte. Ich hatte nie etwas davon gehört, daß solche Anfälle in meiner Familie erblich wären[1]), wenn auch meine Mutter an Hysterie gelitten hatte."

Die Bemerkung, seine Mutter habe an Hysterie gelitten, bestätigt unsere Deutung ihres Verhaltens dem Sohne gegenüber vollauf und rechtfertigt unsere daraus gezogenen psychologischen Schlüsse, deren Bedeutung natürlich dem Dichter bei der Niederschrift dieser Worte nicht klar sein konnten.

3. Das Motiv der Brautabnahme und Brautabtretung.

Zum Carlos-Schema gehört noch — gleichsam als Grenzfall gegen die Phädra-Fabel — Racine's Mithridate (1673), der zugleich ein neuer Beweis für des Dichters inzestuöse Regungen ist. Die beiden,

[1]) Brief an Murray vom 20. September 1821: „Ich leide an einer erblichen Schwermut". Der Großvater mütterlicherseits soll sich das Leben genommen haben. Ein anderer naher Verwandter, auch von Seite der Mutter, nahm Gift und wurde nur mit Not gerettet (vgl. das Auftreten von Byrons Anfall beim Trinken). Als Byron im Alter von 16 Jahren die Kunde bekam, daß die von ihm Geliebte im Begriffe stehe, sich zu vermählen, fiel er heftigen Krämpfen zur Beute. „Ich war dem Ersticken nahe" ruft er aus. Noch kannte ich den Unterschied der Geschlechter nicht,

von verschiedenen Müttern stammenden Söhne des Mithridates, Xiphares und Pharnaces, lieben Monime, die Verlobte ihres Vaters. Aus Furcht vor dem Vater vermeiden sie die Offenbarung ihrer Leidenschaft, bis die plötzliche Nachricht vom Tode des Vaters (unbewußter Wunsch der Söhne) sie kühner macht:

Xiphares: Ich liebe sie und wills nicht mehr verschweigen,
Da jetzt ein Bruder nur mein Nebenbuhler.

Wie man sieht ist hier der Vaterhaß mit der Rivalität des Bruders kombiniert, eine Komplikation, deren psychologische Grundlage erst im zweiten Abschnitt ganz deutlich werden wird. So viel läßt sich jedoch ohne weiteres schon hier entnehmen, daß nach der Beseitigung des Vaters an seine Stelle der Bruder als Nebenbuhler bei der Mutter tritt, wie an Stelle der verpönten und alternden Mutter die Schwester (Byron). Aber Xiphares begründet seine Priorität mit der uns bereits gut bekannten Brautabnahme durch den Vater:

Daß selbst der Name Monime dem Vater
Noch unbekannt war, als ich schon für sie
Von reiner Neigung glühte — — —

Dafür rächt sich nun wieder der Sohn, indem er jetzt dem Vater die Braut (die Mutter) abwendig machen will. Aber auch Monime liebt ihren zukünftigen Stiefsohn Xiphares; jedoch auf die Frage ihrer Sklavin, ob sie ihm ihre Liebe auch gestanden habe, antwortet sie:

Noch weiß er nichts; die Götter waren
Mir hilfreich; kräftig mich bekämpfend, sagt
Ich nichts ihm, oder nur ein halbes Wort.

Bald aber wird die falsche Meldung vom Tode des Vaters widerrufen, ein Zug, dem wir auch in der Phädra begegnen werden, wie überhaupt der ganze Charakter der Monime — als Grenzfall — schon der Phädra nahekommt. Denn als Mithridate, der sich von Pharnaces allein verraten glaubt [1]), den Xiphares zur Bewachung der Monime zurückläßt, da gesteht sie ihm — wie Phädra — ganz offen ihre Liebe, flieht ihn aber von nun an. Mithridate schöpft bei seiner unerwarteten Rückkehr aus dem Land „aus des Bezirk kein Wandrer wiederkehrt“, Verdacht gegen seine Söhne, die er wider sein Gebot noch bei Monime antrifft; der eifersüchtige Vaterhaß regt sich in ihm; er sagt zu Arbates:

Immer siehst
Du mich von gleicher Liebesglut entbrannt,
Dies Herz, von Blut genährt, nach Schlachten dürstend,
Der Jahre Last und dem Geschick zum Trotz,

---

doch war meine Neigung so stark, daß ich nicht weiß, ob ich seit jener Zeit je wieder mit derselben Heftigkeit geliebt habe“. (Nach Lombroso: Genie und Irrsinn, Reclam S. 22.)

[1]) Der Aufstand des Pharnaces und der darauf folgende Selbstmord des Mithridates sind historisch überliefert.

Trägt überall die Fesseln Monimes,
Und haßt mit glühendem Zorn, vor allen Feinden,
Zwei dankvergeßne Söhne, die hier weilen.

Durch eine List weiß Mithridate der Monime das Geheimnis ihrer Liebe zu Xiphares zu entlocken. Als sie den Betrug merkt, weist sie seine Hand zurück und bekennt sich offen zu ihrer Leidenschaft für den Stiefsohn. Der Gedanke einer Werbung des Pharnaces dagegen, des älteren Bruders, ist ihr peinlich, und sie spricht auch die Befürchtung des Vater- und Brudermordes aus:

Und ich lebe,
Ich warte noch, bis Pharnaces, mit ihrem
Herzblut gebadet, von der Römer Schar
Begleitet, noch im Aug die grimmige Lust
Des Vater- und des Brudermörders, hier
Vor mir erscheint?

Bald jedoch wird Mithridate vom Tode ereilt und sterbend verlobt er seinen Sohn Xiphares mit seiner Braut Monime. Die Wunscherfüllung des Sohnes kommt also hier voll zum Ausdruck, denn der Vater tritt ja — allerdings sterbend — dem Sohn die Braut (die Mutter) ab. Diese offenkundige Wunscherfüllung kommt aber nur auf Kosten der verschobenen Inzestregungen zu stande, die dahin abgeschwächt sind, das Monime erstens nicht die leibliche Mutter des Xiphares ist, aber zweitens auch nicht einmal noch seine Stiefmutter, da sie ja noch nicht des Vaters Gattin, sondern nur seine Verlobte war. Diese weitgehende Abschwächung, Zensurierung der Inzestgefühle möchte man sagen, ist aber die Vorbedingung für das Zustandekommen der vollkommenen Wunscherfüllung, die sich nicht scheut, die Liebe der Mutter (der Braut, Verlobten des Vaters) mit dem Tod des Vaters zu erkaufen; aber nicht auf dem Wege des Vatermordes wie bei Ödipus, sondern auf dem harmloseren des vom Sohn zwar gewünschten aber von ihm nicht herbeigeführten Todes mit Umgehung jeder verpönten Handlung; ja die Abwehr der Haßgefühle gegen den Vater geht so weit, daß als ihre Reaktion die durch den Tod eben motivierte Abtretung des Weibes an den Sohn erscheint. Hinter dieser doppelten Entstellung (Abschwächung), die statt des Vatermordes und der gewaltsamen Eroberung der „Mutter" die freiwillige Abtretung setzt, und an Stelle der wirklichen leiblichen Mutter die Verlobte des Vaters, ist jedoch — im Zusammenhang mit den bisher angeführten Beispielen — die Tendenz nach Durchsetzung der ursprünglichen Inzestregungen nicht zu verkennen. Das Motiv der Brautabtretung, ohne die späteren Abschwächungen, enthält die Erzählung Appians (X, 59) von dem syrischen König Antiochus, dem Sohn des Seleukos der sich in die Gemahlin seines Vaters, Stratonice, verliebte. Er verschloß seinen Kummer in sich, wurde elend und lag krank und schwach da, ohne jedoch Schmerzen zu empfinden. Der Arzt Erisistratos weiß ihm bald durch eine List das Geheimnis seiner Liebe

zu entlocken und überredet den Vater, dem Sohn seine Gemahlin abzutreten. Diese auch von Plutarch überlieferte Geschichte der Liebe des Antiochus zu seiner jungen Stiefmutter Stratonice hat Bandello (II, 55) breiter erzählt und Painter 1566 ins Englische übersetzt. Auch Petrarca hat sie im Trionfo d' Amore, c. 2, erzählt. (Über andere Versionen vgl. M. Landaus „Beiträge" p. 107; Ztschr. f. vgl. Lit. Gesch. N. F. VI, 414).

Eine ähnliche Behandlung des gleichen Motivs findet sich in Corneille's „Rodogune", die Lessing in seiner „Hamburgischen Dramaturgie" (29—31 Stück) scharf kritisiert.

Nach dem Tode des Demetrius verlieben sich — in eigener Erfindung des Dichters, — dessen beide Söhne in Rodogune, die Braut ihres Vaters; ihrer Rivalität um das Mädchen stellt der Dichter die Rivalität um die Herrschaft gegenüber, die ihre Mutter Cleopatra demjenigen von ihnen verspricht, der ihre Nebenbuhlerin Rodogune töte. Diese erfährt jedoch den Anschlag und verspricht wieder ihre Hand dem von den Brüdern, der seine Mutter ermorde.

Deutlicher kann es kaum gesagt werden, daß die Brüder, die um die Braut des Vaters rivalisieren, letzten Endes um die Mutter kämpfen. Wie diese Inzestphantasie von der Brautabtretung an den Sohn die Modifikation des überlieferten Stoffes beeinflußt, zeigt Lessings Bemerkung über das Alter der Rodogune: „Allerdings durfte Corneille mit den historischen Umständen nach Gutdünken verfahren. Er durfte z. B. Rodogunen so jung annehmen, als er wollte; und Voltaire hat sehr unrecht, wenn er auch hier wiederum aus der Geschichte nachrechnet, daß Rodogune so jung nicht könne gewesen sein; sie habe den Demetrius geheiratet, als die beiden Prinzen, die jetzt wenigstens zwanzig Jahre haben müßten, noch in ihrer Kindheit gewesen wären. Was geht das den Dichter an? Seine Rodogune hat den Demetrius gar nicht geheiratet; sie war sehr jung, als sie der Vater heiraten wollte, und nicht viel älter, als sich die Söhne in sie verliebten. Voltaire ist mit seiner historischen Kontrolle ganz unleidlich. Wenn er doch lieber die Data in seiner allgemeinen Weltgeschichte dafür verifizieren wollte!"

Dieses Motiv der Brautabtretung an den Sohn ist das volle psychologische Gegenstück zum Motiv der Brautabnahme durch den Vater, welches der typischen Knabenphantasie entspricht, daß der Vater die eigentlich dem Sohne bestimmte und innerlich angehörige Mutter — in ihrer Verjüngung als Braut des Sohnes, als Stiefmutter dargestellt — weggenommen habe. Eine Art der Realisierung einer solchen Phantasie im späteren Leben berichtet Herodot im 9. Buch seines Geschichtswerkes (Kap. 108 u. ff.) in der Geschichte des Xerxes, der sich in das Weib seines Bruders Masistes verliebte, und da sie ihm nicht zu willen war und er sich scheute, der Frau seines Bruders Gewalt zu tun, auf ein sonderbares Auskunftsmittel verfiel.

„Er verheiratete seinen Sohn Dareios mit der Tochter dieses Weibes und des Masistes, in der Hoffnung, sie dadurch um so eher zu gewinnen . . . . und nahm das Weib des Dareios (seines Sohnes) zu sich in sein Haus und ließ dadurch ab von dem Weibe des Masistes, denn er wechselte seine Neigung und verliebte sich in das Weib des Dareios, des Masistes Tochter, und gewann sie.“ Aber Amestris, seine Gemahlin, entdeckt die Sache, hält das Weib des Masistes für die Anstifterin des ganzen und verstümmelt sie grausam. Ehe Masistes noch Zeit hat, die Baktrier für seine Sache zu gewinnen und gegen den Bruder ins Feld zu führen, wird er samt seinen Söhnen auf Befehl seines Bruders ermordet.

Zu der Phantasie der Brautabnahme durch den Vater bildet die Brautabtretung an den Sohn die positive Wunscherfüllung und gleichsam die Revanche. Nach einer Bemerkung von Storfer (Zur Sonderstellung des Vatermordes, Deuticke 1911) sollen ähnliche Motivgestaltungen in den Werken des russischen Dichters Gorki häufig zu finden sein. „Es sei hier auf seine Erzählungen „Malva“, „Auf dem Floß“ und besonders auf die Sage vom „Tartarenchan und seinem Sohn“ hingewiesen. In der ersten Erzählung hat es der Sohn auf die Geliebte seines Vaters abgesehen, in dem Mittelpunkt der zweiten steht ein Liebesverhältnis zwischen Schwiegervater und Schwiegertochter[1]) (Brautabnahme: Gegenstück zum früheren) und in der zuletzt genannten Sage fordert der siegreich heimgekehrte Sohn vom Vater seine schönste Lieblingssklavin“ (l. c. S. 17 Anmkg). Ein ähnliches

---

[1]) Zu welch tragischen Konsequenzen im Leben diese inzestuösen Konflikte führen können, zeigt folgende von Zeitungen aus Rom berichtete „Italienische Schicksalstragödie“: „In einem Dorfe bei Avelino lebte vor Jahren ein junges Ehepaar. Der Mann wanderte nach Amerika aus, um dort Arbeit zu suchen und sich ein neues Heim zu gründen. Er war fleißig und wollte sein junges Weib zu sich nach Amerika kommen lassen. Ein Brief aus der Heimat zerstörte jedoch alle seine Träume. In dem Brief wurde ihm mitgeteilt, daß sein eigener Vater seine junge Frau verführt hat. Mit dem nächsten Schiff kehrte der Auswanderer in seine Heimat zurück und stand plötzlich vor seinem Vater. Es gab eine heftige Szene, und der Vater sank, mit dem Dolche des Sohnes im Herzen, tot zu Boden. In demselben Dorfe und zur selben Zeit war ein junger Ehemann ebenfalls nach Amerika gegangen und ließ seine Frau zurück. Sie wurde ihm untreu und ihre Schwiegermutter machte der jungen Frau Vorwürfe. Es kam zu Streitigkeiten, und eines Tages erschlug die junge Frau ihre Schwiegermutter mit einem Beil. Sie und der Vatermörder kamen vor dieselben Geschworenen. Man billigte ihnen mildernde Umstände zu, und beide wurden bloß zu vier Jahren Kerker verurteilt. Die vier Jahre gingen um, und dem Mörder und der Mörderin öffneten sich die Kerkertüren. Beide lernten sich lieben und fingen ein Verhältnis an. Darüber war die Mutter der jungen Frau empört. Sie traf den Liebhaber ihrer Tochter in der Kirche und schoß ihn nieder, ohne ein Wort zu sagen. Unter den Gläubigen entstand eine Panik. Die Kirche war geschändet. Die wütende Menge verfolgte die fliehende Mörderin. Sie flüchtete in das Gemeindehaus, die Menge ihr nach. Da, als ob die Hölle ihre Pforten öffnete, brach der Fußboden des Saales ein, und die Mörderin und ihre Verfolger stürzten in die Tiefe. Vierzig Menschen wurden schwer verletzt und lagen, sich in Schmerzen windend und stöhnend, am Boden.“

Thema behandelt ein kürzlich erschienenes Renaissancestück von Paul Althof: Der heilige Kuß (Stuttgart, Cotta 1911), wo der erst nachträglich erkannte Sohn die junge Frau seines Vaters verführt, der nach der Entscheidung eines Astrologen auf die Frau verzichtet und ihre Vermählung mit dem Sohne gestattet, ihn aber bald darauf töten läßt.

Bei den elisabethanischen Dramatikern, die als Zeitgenossen und unmittelbare Nachfolger Shakespeares fast völlig unter seinem Einfluß stehen, finden die aus dem Elternkomplex stammenden Motive der Brautabnahme und Brautabtretung, die im „Hamlet" ihren höchsten künstlerischen, zugleich aber neurotischesten Ausdruck gefunden hatten, als sentimental wirkende dramatische Requisite ausgiebige Verwendung.[1])

Von direkteren Anklängen an den Hamlet seien nur genannt: John Marston's „Antonio's Revenge", wo die Rache eines Sohnes an dem Mörder seines Vaters und zweiten Gatten seiner Mutter die Haupttriebfeder ist; damit verbunden erscheint das Hauptmotiv von Kyd's „Spanish Tragedy", die Rache des Vaters an den Mördern seines Sohnes (Koeppel, Beitr. S. 21). Ferner Cyrill Tourneur's: „The Revenger's Tragedy", wo der Bastard Spurio seinen Vater, den Herzog, und seinen legitimen Bruder haßt und mit der Herzogin buhlt, was auch an das Schicksal Glosters und seiner Söhne im „König Lear" erinnert (l. c. S. 39.)

Das Motiv der Brautabtretung findet sich in Beaumont's und Fletcher's „Monsieur Thomas". Valentine, ein reicher, nicht mehr junger Mann, kommt von einer langen Reise zurück nach London, begleitet von dem jungen Francisco, den er unterwegs kennen gelernt und herzlich lieb gewonnen hat. Valentine ist verlobt mit seinem Mündel Cellide,[2]) die trotz des Altersunterschiedes gern bereit ist, seine Gattin zu werden; in dieses schöne Mädchen verliebt sich der fremde Jüngling. Sorgfältig verbirgt er seine Gefühle, um das Glück seines Gönners nicht zu stören, aber seine innere Qual ist so groß, daß er gefährlich erkrankt. Ein unbeteiligter Freund errät den Grund seines Leidens, setzt Valentine in Kenntnis, dieser verzichtet zu Gunsten des jüngeren Mannes und wird für sein Opfer dadurch belohnt, daß er in Francisco seinen totgeglaubten Sohn findet (l. c. 96). Ferner in John Marston's „Parasitaster: or, The Fawn." Tiberio, der Sohn des Herzogs von Ferrara, wird an den Hof des Herzogs von Urbino gesandt, um für seinen Vater

[1]) Das folgende Material ist zwei fleißigen Arbeiten von Emil Koeppel entnommen. 1. Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonson's, John Marston's und Beaumont's und Fletcher's (Münchener Beiträge zur rom. und engl. Philol. XI, Leipzig 1895). 2. Quellenstudien zu den Dramen George Chapman's, Philipp Massinger's und John Ford's (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgesch. d. germ. Völker, Bd. 82, Straßburg 1897).

[2]) Als Gegenstück ist hier Fagan's Lustspiel: „La Pupille" zu nennen, das von Schlegel übersetzt und von Kotzebue bearbeitet wurde. Arist, ein Mann in den Jahren, ist Vormund einer Waise namens Julie. Als aber der junge Valerius um sie wirbt und der Vormund nichts dagegen hat, stellt sich heraus, daß das Mädchen den Vormund liebt, der sie auch heiratet.

die Hand der Prinzessin Dulcimel zu begehren. Die findet jedoch mehr Gefallen am Sohn als am Vater und benützt ihren eigenen Vater in Anlehnung an Boccaccio (III 3) als Kuppler. Der Herzog von Ferrara, der seinem Sohne verkleidet nach Urbino gefolgt war, gibt schließlich seine Einwilligung zu der Verbindung (l. c. S. 27).

Dieses Motiv des Sohnes, der seinem Vater als Brautwerber dient und die Braut für sich selbst gewinnt, ist ein typisches Produkt der Inzestphantasie; wir fanden es bereits in Lopes Carlos-Drama und werden ihm in der Ermanrich-Swanhild-Sage (Kap. V.) wieder begegnen. Einen vom Inzestkomplex scheinbar völlig losgelösten aber den Zusammenhang damit doch noch verratenden Ausdruck hat es in der Geschichte des Combabus gefunden. In Lucians Aufsatz Περὶ τῆς Συρίης Θεοῦ wird der schöne Combabus des Ehebruchs mit der Gattin seines Königs angeklagt und zum Tode verurteilt. In der letzten Stunde kann er sich überzeugend rechtfertigen, denn er hatte sich, als er zum Reisekavalier der jungen Königin Stratonike ernannt worden war, selbst entmannt.[1]) Diese ungewöhnliche Vorsicht des Brautwerbers, der bereits den späteren Verdacht voraussetzt, kann in dieser Form unmöglich als ursprüngliches Motiv angesehen werden, ebensowenig wie das Fehlen der verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen Combabus und dem König, da wir sonst überall den Sohn (eventuell den Stiefsohn oder Neffen) als Brautwerber und Brautabnehmer dem Vater gegenüber auftreten sehen. Die Quellen der Lucianschen Erzählung sind mir nicht bekannt, doch scheint der Name der geliebten Frau, Stratonike, auf die von Plutarch überlieferte Geschichte der Liebe des Antiochus zu seiner jungen Stiefmutter Stratonike hinzuweisen, wo allerdings

[1]) Wieland, der die Lukianischen Schriften meisterhaft übersetzte, hat (nach Goedecke, Grundriß 4 Bd., S. 201) auch eine Geschichte „Combabus" (Leipzig 1770) geschrieben, die mir jedoch nicht zugänglich war. In fast allen Erzählungen Wielands finden sich sogenannte „Putiphar-Szenen", in denen der Held nach dem Typus des Phädra-Schemas den Verführungen der Frauen widersteht; auch das gegenteilige Motiv des Carlos-Schemas, wo die Frau die sinnlichen Werbungen des Mannes zurückweist, hat Wieland oft gestaltet (z. B. im Musarion), wie überhaupt eines der Hauptmotive seiner Dichtung das Umschlagen der platonischen Liebe in Sinnlichkeit bildet. Die inzestuöse Wurzel dieser Wandlung, die leicht daran zu erkennen ist, daß der Held entweder von der Frau zurückgewiesen wird oder selbst vor ihr flieht, liegt in dem Roman „Agathon" offen zu Tage. (Vgl. Kap. XVII). Eine zweite damit in Zusammenhang stehende Wurzel dieses Liebesverhaltens wird deutlich in dem von Wieland mit Vorliebe verwerteten Motiv, daß der Held im Leben ein Weib sucht, dessen Bild er gesehen hat („Idris" unvollendetes Gedicht in 5 Gesängen; „Der neue Amadis" 1771 u. a. m.). In dem 1764 erschienenen Roman: „Don Silvio da Rosalva" wird der Held von dieser Schwärmerei geheilt durch die eine Reihe von Putiphar-Szenen enthaltende Geschichte des Prinzen Biribinker. — Dieses Suchen des Phantasieobjekts, dessen unzulänglicher Ersatz in der Wirklichkeit nur abstoßend wirken kann, dürfen wir auf Grund gesicherter psychoanalytischer Erfahrungen auf die zum realen Liebesgenuß unfähig machenden Masturbationsphantasien zurückführen, die sich meist mit verbotenen (inzestuösen) Liebesobjekten beschäftigen und als deren Korrelat wir die Kastrationsphantasie (Combabus) anzusehen gewöhnt sind.

der Vater dem Sohne die Frau abtritt. Doch scheint überhaupt das Motiv der Brautabtretung an den Sohn nur eine sentimentale Umbildung der ursprünglichen Brautabnehmungs-Phantasie des Sohnes zu sein, die — wie wir dem Abschnitt über den Kastrationskomplex (IX, 2) vorgreifend bemerken — meist mit der Entmannung des Sohnes wegen des verbotenen Sexualaktes bestraft wird.

Das auch der Tristan-Sage zu Grunde liegende Motiv der Brautwerbung durch den Neffen, der die seiner Obhut Anvertraute für sich gewinnt, findet sich in Massinger's Schauspiel „The great duke of Florence" das auf ein volkstümliches älteres Drama: A Knacke to knowe a knave zurückgeht, dessen romantische Handlung eine schlichte Dramatisierung der Edgar-Sage bietet. Der gute König Edgar sendet seinen Neffen Ethenwald als Brautwerber zu Alfrida, deren Schönheit den Königsboten bezaubert. Kurz entschloßen vermählt sich Ethenwald selbst mit Alfrida und meldet dem König, daß das Mädchen seiner nicht würdig gewesen wäre. Aber Edgar erfährt bald die Wahrheit und vergibt ihnen. Wie die Ermanrichsage zeigt (S. 166), liegt auch dieser abschwächenden Motivgestaltung ursprünglich das Verhältnis von Vater und Sohn zu Grunde, was bei Massinger noch darin nachklingt, daß der Neffe Giovanni der Erbe der Herzogskrone ist (Koeppel: Quellen 117). Die in später Überarbeitung auf uns gekommene Tristan-Sage verrät Anklänge an den „Mythus von der Geburt des Helden" und den inzestuösen Familienroman noch darin, daß Tristan anfangs unerkannt am Hofe seines Oheims dient, der ihn dann um Isolde werben schickt, und im Motiv der Brautunterschiebung, dessen Zusammenhang mit dem Inzestkomplex an anderer Stelle (Kap. XII) aufgezeigt werden soll. Für Isolde, die sich dem Tristan bereits hingegeben hat, tritt nämlich in der Brautnacht mit Marke ihre treue Gefährtin Brangäne ein. [1]) Eine schon an das Motiv der Brautabnahme durch den Vater anklingende Einkleidung, die aber doch mit der sentimentalen Brautabtretung an den Sohn endet, hat diese typische Phantasie des Sohnes in George Chapman's „The Gentleman Usher" gefunden.

Der Herzog Alphonso wirbt um Margaret, die Tochter des Grafen Lasso, vergeblich, weil das junge Mädchen seinen Sohn, den Prinzen Vincentio, liebt. Der Argwohn des alten Herzogs wird geweckt und genährt von seinem unwürdigen Günstling Medice, der den Prinzen haßt. Die Liebenden werden überrascht, Vincentio wird von Medice schwer verwundet und Margaret durch die falsche Kunde von dem Tode ihres Geliebten in solche Verzweiflung versetzt, daß sie sich selbst entstellt. Der Arzt heilt Vincentio und Margareta und der reuige alte Herzog vereinigt die Liebenden (Koeppel: Quellen S. 8.) Das Grundmotiv der Komödie: „The Gentleman Usher" könnte Chapman

[1]) Weiteres Material aus diesem interessanten Sagenkreis findet sich in der Diss. von P. Arfert: Das Motiv von der unterschobenen Braut etc. Schwerin 1897.

aus einem älteren Stück erinnert haben, aus dem 1600 gedruckten, neuerdings Peele zugeschriebenen Drama: „The Wisdome of Doctor Dodypoll.“ Alphonso, Duke of Saxony, liebt die junge Hyanthe, welche seinen Sohn, den Prinzen Alberdune, liebt und von ihm geliebt wird. Auch in diesem älteren Stücke siegt schließlich die junge Liebe, der Vater muß zu Gunsten des Sohnes verzichten (l. c. 221).

Die gleichfalls für den Inzestkomplex typische Phantasie der Brautabnahme durch den Vater, der dem Sohne die Braut oder Geliebte (die Mutter, Stiefmutter) wegnimmt, ist angeschlagen in der Vorgeschichte von John Ford's „The lover's melancholy“, wo die schöne Eroclea aus der Heimat fliehen muß, weil der alte Fürst, der Vater ihres Geliebten, ihrer Ehre nachstellt. Der junge Fürst, Palador, wird schwermütig und Eroclea kommt in Männerkleidern an seinen Hof, wo sich schließlich nach mancherlei Verwicklungen alles löst (Koeppel: Quellen 172). In Beaumont's und Fletcher's „The humorous Lieutenant“ hat Celia, die Tochter des Königs Seleucus, als Kriegsgefangene unerkannt, das Herz des Prinzen Demetrius gewonnen; aber der Vater des Prinzen will das schöne Mädchen selbst besitzen, zuerst als Geliebte, zuletzt bietet er ihr sogar die Krone an (Beiträge 83). In „Cupid's Revenge“ derselben Autoren ist eine Geschichte aus Sidney's „Arcadia“ verwoben. Der Sohn des Königs von Iberien hat ein Liebesverhältnis mit einer leichtfertigen Bürgersfrau, wird von seinem Vater bei ihr überrascht und beteuert, um die Frau zu schützen, deren Unschuld und Tugendhaftigkeit mit so hinreißenden Worten, daß der alte König selbst dieses seltene Weib für sich gewinnen will und sie schließlich zu seiner Königin erhöht. Die Buhlerin versucht die sträflichen Beziehungen zu ihrem Stiefsohne fortzusetzen, wird von ihm zurückgewiesen und bringt es dann durch Verläumdungen und Ränke so weit, daß der Sohn, um sein Leben zu retten, fliehen muß (Beiträge S. 46).

Finden wir in dieser von der ursprünglichen Phantasiegestaltung stark abweichenden Einkleidung das Motiv der Brautabnahme durch den Vater verbunden mit der verbotenen Liebe zwischen Stiefmutter und Stiefsohn, deren sträfliches Verhältnis hier in die Zeit vor der Ehe mit dem Vater verlegt ist, so finden sich noch weitergehende Motivkombinationen und -komplikationen nach dieser Richtung in dem Schauspiel: The costlie whore eines unbekannten Autors.

Der Duke of Saxony wird von dem Handschuh einer Dame gefesselt, den sein Sohn auf der Straße gefunden hat. Prinz Frederick entdeckt in der Buhlerin Valentia die Besitzerin, die der Herzog trotz Protestes seines Sohnes heiratet. Der Prinz ergreift die Waffen gegen seinen Vater und es gelingt ihm, Valentia gefangen zu nehmen. Auf fußfälliges Bitten seines Vaters gibt er sie wieder frei, wird aber selbst gefangen gesetzt. Der Herzog unterzeichnet das Todesurteil und gibt das Dokument seiner Gattin zu beliebigem Gebrauch. Valentia will dem Gefangenen sein Leben schenken um den Preis seiner Liebe. Frederick weist sie mit Schmähungen zurück, sie läßt ihm den Giftbecher reichen und bringt seine Leiche vor den Herzog. Zu spät erwacht in diesem die Vaterliebe,

in Wut und Abscheu wendet er sich von Valentia ab. Da erhebt sich der von einem Schlaftrunk nur betäubte Frederick, dem der Herzog die Herrschaft abtritt. — Als Quelle gibt Koeppel eine Novelle Green's „Saturnes Tragedie" (1885) an, der einen einfachen, knappen Bericht Aelians novellistisch verarbeitete. Es ist die Geschichte vom König Psametich, dem von einem Adler der Schuh der Buhlerin Rhodope zugetragen wird; er läßt sie im ganzen Lande suchen und erhebt sie zu seiner Gemahlin. Bei Green empfindet Philarkes, der Sohn des Psametich, es als schwere Kränkung, eine Dirne an Stelle seiner verstorbenen Mutter zu sehen. Vergeblich versucht er den König von der Heirat abzuhalten. Aber die gekrönte Rhodope verliebt sich in ihren Stiefsohn und auch Philarkes unterliegt der Versuchung. Der alte König überrascht und tötet das schuldige Paar (Koeppel: Quellen 201 fg.).

An diesem Beispiel läßt sich deutlich die Ausgestaltung und Wiederabschwächung der Inzestmotive durch die verschiedenen Bearbeiter eines überlieferten Stoffes verfolgen. Während bei Aelian, der kaum mehr den ursprünglichen Sinn der Geschichte kennt, jedes inzestuöse Motiv fehlt, findet sich bei Green die Liebe der Stiefmutter zum Sohn mit tragischem Ausgang, während in dem daraus geflossenen Drama das Phädra-Schema, mit schließlicher Umbiegung ins Sentimentale, festgehalten wird. Die Darstellung der Gattin des Vaters als Buhldirne entspricht, wie wir wissen, den erotischen Pubertätsphantasien des Knaben, der vom Geschlechtsverkehr der Eltern Kenntnis gewonnen hat.

B. Das Phädra-Schema.

Zur Psychologie der Nachdichtung.

Im Gegensatz zum Carlos-Schema, das die leidenschaftliche Neigung des Stiefsohnes zur Stiefmutter behandelt, haben wir die Darstellung des umgekehrten Verhältnisses, der Liebe der Stiefmutter bei ablehnendem Verhalten des Stiefsohnes, als Phädra-Schema bezeichnet, nach der ebenfalls oft verwerteten und diese Gruppe scharf charakterisierenden Phädra-Fabel. Unser Interesse für diesen Stoff wird noch erhöht durch den Umstand, daß Schiller bekanntlich Racine's Phädra in deutscher Sprache nachdichtete. Bei dem doppelseitigen und zwiespältigen Charakter aller abnormen und aller überwertigen Seelenäußerungen erscheint es nicht verwunderlich, daß der Dichter des „Don Carlos" dem Abwehrausdruck der mißglückten Wunscherfüllung seiner inzestuösen Leidenschaften nach Überwindung und teilweiser Umwertung seines primären Ödipus-Komplexes auf der Höhe seines Schaffens die positive Ergänzung in der Phädra gegenüberstellte. Die Einwendung, daß es sich dabei nicht um eine, gewisse Züge des individuellen Seelenlebens verratende, originelle Schöpfung Schillers, sondern lediglich um eine einfache

Übersetzung handle, ist mit dem Hinweis darauf zu erledigen, daß ja — wie sich zeigte — auch die Wahl eines bereits vorhandenen mythischen oder geschichtlichen Stoffes nicht willkürlich, sondern mit strenger Notwendigkeit aus der gesamten seelischen Verfassung des Dichters erfolgt. Daß sich in einer frei erdichteten Handlung nur das eigene Seelenleben des Dichters offenbaren kann, wird wohl niemand bestreiten wollen. Weniger einleuchtend, aber darum nicht minder beweisfähig ist die Determination der Übersetzungen und Bearbeitungen fremder Werke. Hätten wir außer der Phädra-Übersetzung von Schiller keine symptomatische Äußerung seiner Inzestgefühle, so wäre aus der Phädra-Übersetzung allein der Schluß wohl sehr gewagt, aber keineswegs völlig unberechtigt. Da wir nun aber Schillers inzestuöse Leidenschaften aus anderen Anzeichen erwiesen zu haben glauben, dürfen wir wohl die Phädra-Übersetzung nicht als zufällige oder aus rein literarischen Motiven entsprungene Laune des Dichters, sondern ebenfalls als Äußerung der uns schon bekannten Inzestregungen ansehen. Dieses Zusammentreffen wird uns daher besonders wertvoll als ein bedeutungsvoller Hinweis auf die psychische Determination des Stoffinteresses überhaupt, die sich ja in gleicher Weise auch auf den gänzlich unproduktiven Zuschauer bezieht, und wir werden daher wohl kaum zu kühn erscheinen, wenn wir — vorbehaltlich weiterer Beweisversuche — die Übersetzungen und Bearbeitungen im allgemeinen als im psychologischen Sinn gleichwertig mit den Originalleistungen hinstellen, das heißt für sie eine ähnliche strenge und vieldeutige Determinierung voraussetzen, wie für die eigenen selbständigen Produktionen. Da sich aber doch die verschiedene Form und Arbeitsweise, wie jede spezifische seelische Tätigkeit und jeder psychische Effekt, als besonders determiniert erweisen müssen, so muß auch der so verschiedene Hergang bei der originalen Schöpfung und der Übersetzung einen psychologisch bedeutsamen Unterschied erkennen lassen. Dieser Unterschied ist, wie wir vorausschicken können, nur ein dynamischer, den man sich am besten an seinem extremsten Fall, am Verhältnis des Zuschauers, des Empfangenden, zum Künstler klar machen kann. Beim befriedigten Empfänger des Kunstwerkes, dem das Werk also „gefällt", erfahren die gleichen seelischen Regungen, die den Künstler zum Schaffen drängten, auch eine ähnliche Befriedigung wie bei diesem; nur mit dem Unterschied, daß der Künstler für sich selbst die seelische Arbeit leisten muß, die diesen Regungen ihre Äußerung ermöglicht, während der Geniesser des Kunstwerkes, bei dem diesen Regungen übrigens stärkere (die normalen) Hemmungen entgegenwirken, die Leistung dieses psychischen Aufwandes auch für sich vom Künstler besorgen läßt[1]. Nun tritt aber auch

[1] Vgl. Rank: „Der Künstler" S. 48 f. — Byron sagt im Tagebuch (1814): „Um so zu schreiben, daß das Menschenherz im Innersten erschüttert werde, muß das Herz des Dichters selbst erschüttert gewesen sein, oder noch besser, es schon überstanden haben".

beim Künstler der Fall nicht allzu selten ein, daß sich gegen gewisse Regungen mächtige Widerstände erheben, die eine spontane Auslösung und Äußerung dieser Regungen verhindern — ähnlich wie beim unproduktiven Zuschauer, der ja auch erst den äußeren Anlaß, das dargebotene Kunstwerk, zur Befreiung seiner Hemmungen und zum Ausleben der unterdrückten Gefühle abwarten muß. Wir haben also vom frei erfindenden, selbstschöpferischen Dichter bis zum unproduktiven Zuschauer eine einzige über den Nachahmer und Übersetzer hinwegführende Kette der gleichen unbewußten Regungen und ihrer Befreiung im Kunstwerk anzunehmen. Die Wirkung des Kunstwerkes beruht auf denselben nur stärker unterdrückten, unbewußten Regungen, die wir beim schöpferischen Dichter als Triebkräfte seiner Produktion aufdecken konnten, was uns schon äußerlich die begeisterte Annahme und Anerkennung des Werkes verraten kann. Diese Befriedigung der unterdrückten infantilen Regungen löst dann auch das befriedigende Urteil aus. Die ästhetische Lust ist dabei also nur als Vorlust wirksam (vgl. „Künstler“ S. 49), indem sie die Auslösung tiefer wurzelnder Lustgefühle ermöglicht [1]). Im psychologischen Sinn ganz ähnlich wie das Verhältnis des Empfangenden zum Künstler, ist nun das Verhältnis des dichterischen Übersetzers (des Nachdichters) zu seinem Vorbild. Stößt der Dichter im Bedürfnis, gewisse Gefühle auszuströmen, sie künstlerisch zu verarbeiten, auf mächtige innere Widerstände, die ihm nicht einmal die Identifizierung mit einer historischen Gestalt gestatten, so wird er den künstlerischen Ausdruck ähnlicher Gefühle eines anderen Dichters gleichsam als sein seelisches Eigentum zu fühlen beginnen und es sich durch die Nachdichtung anzueignen suchen, indem er sich mit dem fremden Dichter identifiziert. Er vermag das, weil es ja bei ihm, im Gegensatz zum unproduktiven Zuschauer, nur eines geringen Anstoßes bedarf, um seine labileren Affekte in Bewegung zu setzen. Dieses Nachschaffen ist also ein Mittelding, gleichsam ein Kompromiß, zwischen der Unmöglichkeit des eigenen Schaffens [2]) (wegen zu großer Widerstände) und

[1]) Dieses Prinzip der ästhetischen Lustwirkung findet sich, wie ich nachträglich aus der Arbeit Diltheys erfuhr, schon von G. Th. Fechner in seiner „Vorschule der Ästhetik“ vorgebildet. Dilthey sagt darüber (dicht. Schaffen l. c. S. 375): „Es ist höchst bemerkenswert, wie an sich kleine Wirkungen des Einzelklangs, des Reims, des Rhythmus einen erheblichen poetischen Effekt, in der Verbindung mit ästhetischen Wirkungen aus dem Inhalt, hervorbringen . . . : Hieraus hat Fechner das folgende ästhetische Prinzip ableiten zu dürfen geglaubt, welches dann freilich ein sehr auffälliges psychologisches Gesetz zum Hintergrund haben würde (I, 50). Aus dem widerspruchslosen Zusammentreffen von Lustbedingungen, die für sich wenig leisten, geht ein größeres, oft viel größeres Lustresultat hervor, als dem Lustwerte der einzelnen Bedingungen für sich entspricht, ein größeres, als daß es als Summe der Einzelwirkungen erklärt werden könnte . . .“

[2]) Die Phädra-Nachdichtung ist im Jahre 1805 innerhalb von 26 Tagen zwischen der Vollendung des „Tell“ und dem Beginn des „Demetrius“ entstanden, „um das verstimmte Instrument wieder einzurichten“ und weil das Trauerspiel von allen Racineschen „wirklich das meiste dramatische Interesse enthält“ (an Iffland 5. Januar 1805).

der stärkeren Reaktionsweise des Künstlers, der das bloße Genießen keine Befreiung gewährt. Der Dichter schafft das Werk in seiner eigenen Sprache (im weitesten Sinn genommen) nach, er erlebt es auch innerlich, aber die psychischen Aufwände, die zur Überwindung seiner inneren Hemmungen notwendig waren, hat sein Vorbildner für ihn geleistet, mit dem er sich jetzt bloß zu identifizieren hat. Das sprachliche und formale Interesse, die Freude an der Übersetzung, ist auch hier wieder nur Vorlust, die zur Arbeit anspornt, während sie gleichzeitig die Auslösung der durch Aufhebung der inneren Hemmungen gewonnenen Endlust bewirkt.

Bei Schiller war nun, wie zu zeigen versucht wurde, die im Unbewußten verankerte Liebe zur Mutter von mächtigen Gegen- und Ersatzregungen (Vaterhaß) überdeckt und zurückgedrängt. In dem einzigen vollendeten Drama Schillers, wo die Neigung zur Mutter deutlich zum Ausdruck kommt, im Don Carlos, ist die Abwehr dagegen zum teil in die Mutter hinüberprojiziert, die sich ablehnend verhält, zum andern Teil sind äußere Widerstände (Hofzeremoniell u. s. w.) daraus geworden. Die positive Wunscherfüllung dazu, wie in Racine's Phädra, wo die (Stief-)Mutter dem Sohn mit ihrer Liebe entgegenkommt, selbstschöpferisch darzustellen, vermochte Schiller gleichsam nicht über sich zu bringen (vgl. das Agrippinafragment) und nur in Anlehnung und gleichsam auf Racine's Verantwortung zu gestalten.

Bei Racine gesteht nämlich die Stiefmutter Phädra dem Stiefsohn Hippolytos ihre leidenschaftliche Neigung,[1]) die sie vergebens zu unterdrücken (verdrängen) versucht:

Phädra: — — — — — Dich fliehen
War mir zu wenig. Ich verbannte dich!
Gehässig grausam wollt ich dir erscheinen;
Dir desto mehr zu widerstehn, warb ich
Um deinen Haß — Was frommte mirs! Du haßtest
Mich desto mehr, ich — liebte dich nicht minder, — —
(II, 5 übersetzt von Schiller).

Und wie Phädra ihre Liebe durch erkünstelten Haß zu betäuben sucht, so ist auch Hippolytos' Abwehr seiner Neigung zur Stiefmutter nur auf Kosten der gegensätzlichen Schutzmaßregel, seines Hasses gegen die Stiefmutter, möglich. Wie bei ihm die verdrängte Liebe zur Mutter in Haß umgeschlagen ist (vgl. Byron), so verwandelt sich später die vom Sohn verschmähte Liebe Phädras in Haß. In beiden Fällen ist die Unmöglichkeit der Befriedigung der Leidenschaft (einmal aus inneren, das anderemal aus äußeren Ursachen) der Grund für die uns bereits bekannte Affektverwandlung. Diese Erkenntnis läßt

---

[1]) Eine treffende auf das Phädra-Schema passende Bemerkung macht R. Wagner (Zentrbl. f. Psa. I, S. 518) in bezüg auf Stuckens „Lanval". „Daß die Königin Lanval ihre Liebe gesteht, ist nur die Verdrängung des bekannten, infantilen Wunsches, ihre Anschuldigung und Verläumdung beim König die Objektivierung seiner geheimen Befürchtung, der Vater könnte etwas bemerken."

Racine selbst in einer feinen Bemerkung den Theseus seinem Sohn Hippolytos gegenüber aussprechen:

— — — — — Deines Weiberhasses
Verhaßte Quelle liegt nunmehr am Tag.
Nur Phädra rührte dein verkehrtes Herz,
Und fühllos war es für erlaubte Liebe.

Diese Bemerkung enthält die richtige psychologische Erkenntnis vom Wesen der Sexualablehnung (in ihrer stärkeren Form als Weiberhaß), die ihren Grund in der Fixierung der Libido an infantile, in der Regel inzestuöse, Sexualobjekte hat. Daß dies auch bei Hippolytos zutrifft, beweist sein Verhältnis zu Aricia, die er liebt, aber nur als Ersatz der Mutter, indem er seine Inzestgefühle auf sie überträgt. Als ihm der Vater seinen eifersüchtigen Verdacht vorhält, macht Hippolytos endlich ein Geständnis:

Hier zu deinen Füßen
Bekenn ich meine wahre Schuld — Ich liebe,
Mein Vater, liebe gegen dein Verbot!
Aricia hat meinen Schwur. (IV, 2).

Und an einer anderen Stelle sagt er:

Ich selbst ganz einer Leidenschaft zum Raube,
Die er (der Vater) verdammt.

Darin, daß auch diese Liebe dem Willen des Vaters zuwiderläuft und vor ihm geheim gehalten werden muß, liegt das Gemeinsame mit der Neigung zur Mutter, als deren Ersatz sie sich so verrät. Auch nennt er Aricia, ebenso wie seine Mutter, immer „Königin“, wie ja das Motiv der Thronfolge auch hier wieder, wenn auch nur leise, angeschlagen wird:

Hippolytos: Hat sie denn alle anderen Frauen überstrahlt
An Schönheit? oder hofft ich auch noch deinen Thron
Als Mitgift zu erobern durch des Weibes Raub?

Daß sein Verhältnis zu Aricia nur das zur Mutter widerspiegelt, äußert sich in charakteristischer Weise darin, daß er die Liebe zu Aricia als geheime und verbotene auffaßt und diese Leidenschaft zu unterdrücken versucht, ganz wie Phädra die ihrige zu ihm:

Hippolyt: Ich Königin, dich hassen! Was man auch
Von meinem Stolz verbreitet, glaubt man denn,
Daß eine Tigermutter mich geboren?
— — — — — — — — — — — — — —
So magst du ein Geheimnis denn vernehmen,
Das diese Brust nicht mehr verschließen kann.
— — — — — — — — — — — — — —
Sechs Monde trag ich schon, gequält, zerrissen
Von Scham und Schmerz, den Pfeil in meinem Herzen.
Umsonst bekämpf ich dich, bekämpf ich mich.
Dich flieh ich, wo du bist; dich find ich, wo du fehlst.

Und an einer späteren Stelle sagt er mit Beziehung auf seine Neigung zu Aricia, wegen deren Verheimlichung er den schweren Verdacht der Blutschande auf sich ruhen läßt:

Sollt ich die Schande seines [des Vaters] Bettes
Enthüllen ohne Schonung und die Stirn
Des Vaters mit unwürdiger Röte färben?
Du allein durchdrangst das gräßliche Geheimnis;
Dir und den Göttern nur kann ich mich öffnen.
Dir konnt ich nicht verbergen, was ich gern
Mir selbst verbarg. — Urteil, ob ich dich liebe!

Aber ähnlich wie Hippolyt in Aricia die Mutter liebt, so liebt Phädra in Hippolyt nur das schönere Ebenbild seines Vaters[1]). Sie sagt zum Sohn:

Ja, Herr, ich schmachte, brenne für den Theseus,
Ich liebe Theseus, aber jenen nicht,
Wie ihn der schwarze Acheron gesehn,
Den flatterhaften Buhler aller Weiber,
Den Frauenräuber, der hinunterstieg,
Des Schattenkönigs Bette zu entehren.
Ich seh ihn treu, ich seh ihn stolz, ja selbst
Ein wenig scheu. — Ich seh ihn jung und schön
Und reizend alle Herzen sich gewinnen.
Wie man die Götter bildet, so wie ich
— Dich sehe! — — — — — — — —

Diese freimütige Äußerung sowie Phädras Andeutungen ihrer Liebe dem Sohn gegenüber (II, 5) sind nur möglich, da Theseus für tot gilt, was dem Wunsch nach Abwesenheit des Vaters entspricht.[2]) Aber auch da nicht, ohne die Verlockung von Phädras Amme Oenone und ohne Äußerung des Widerstandes (III, 1):

Phädra: „Ach, nur zu offen hab ich mich gezeigt,
Mein rasend Wünschen wagt ich kund zu geben,
Ich hab gesagt, was man nie hören sollte!"

Diese Abwehr schlägt nun bei der „wunderbaren" Wiederkehr des totgeglaubten (i. e. totgewünschten) Theseus aus der Unterwelt (vgl. den „Geist" von Hamlets Vater) in glühenden Haß gegen den Sohn um. Im Einverständnis mit ihrer Herrin verläumdet nun Oenone den Sohn beim Vater, daß er der Königin in verbotener Liebe nach-

---

[1]) Ähnlich vergleicht Hamlet den gegenwärtigen König mit seinem dahingemordeten schöneren Ebenbild. Dieses Motiv deutet immer wunschgemäß die Übertragung der mütterlichen Neigung vom Vater auf sein jüngeres, schöneres Ebenbild, den Sohn an. Auf Grund dieser Beziehungen werden so manche Gattenmorde verständlich, die nicht selten ihre unbewußte Begründung in der Zuneigung des einen Gatten zum andersgeschlechtlichen Kind haben, das dann im realen Liebesverkehr durch das verjüngte Ebenbild des Ermordeten ersetzt wird (wie im Hamlet durch den Bruder).

[2]) Phädra II, 5: „Des Theseus Witwe glüht für Hippolyt." Das gleiche Motiv findet sich auch in Racine's „Mithridate" (S. 141 ff.).

stelle, eine Phantasie, die dem Durchbruch der Aggressivität des Sohnes gegen die Mutter entspricht. Hier begegnen wir einem bemerkenswerten Zug, der sich auch wieder als typisch erweisen wird. Gegen alle Erwartungen, die man für das Verhältnis von Vater und Sohn mitbringt, wirft sich Theseus, weit entfernt der Verleumdung zunächst zu mißtrauen, sofort ohne jede Überlegung auf den Verdacht:[1])

Nachdem sich deine frevelhafte Glut
Bis zu des Vaters Bette selbst verwogen,
Zeigst du mir frech noch dein verhaßtes Haupt?

Psychologisch ist dieser befremdende Zug sehr richtig motiviert: der Vater kann diesen gräßlichen Verdacht so leicht akzeptieren, weil er längst in seinem Unbewußten rege gewesen war, weil er nur seine geheimen Befürchtungen ausspricht;[2]) Oenone baut daher ganz richtig auf „die vorgefaßte Meinung seines Vaters“ (III, 3). In dem plötzlich so mächtig geweckten Haß gegen den Sohn ruft Theseus den Fluch Neptuns auf ihn herab, der sich auch schrecklich erfüllt. Auch hier tötet also, wie im Don Carlos, der Vater den Sohn nur indirekt, durch den Fluch, nachdem er selbst früher für tot gegolten hatte. Der Sohn stirbt hier gleichsam durch den Wunsch des Vaters, wie ja anderseits der Vater vom Sohne weggewünscht wird. Nach dem Untergang Hippolyts gesteht Phädra die falsche Beschuldigung und ihre sträfliche Neigung zum Sohn ihres Gatten. Dann nimmt sie Gift und stirbt so mit dem Sohn gemeinsam (wie in Alfieris Philipp), eine Symbolisierung der geschlechtlichen Vereinigung, die in Schillers Carlos schon nicht mehr möglich war.

Von großem psychologischen Interesse ist es nun, den Fortschritt der Verdrängung vom „Hippolytos“ des Euripides bis zu Racine's „Phädra“ zu verfolgen. Bei Euripides steht der leibhaftige Vater (wie im „Don Carlos“) immer zwischen Mutter und Sohn, die hier nicht einmal zu einer Aussprache zusammenkommen. Die äußeren Hindernisse sind also hier gehäuft, denn die inneren Widerstände sind noch nicht so mächtig, um den unverhüllten Durchbruch der verdrängten Regungen allein hindern zu können. Bei Racine sind dagegen die inneren Hemmungen schon so groß, daß trotz der Abwesenheit des Vaters (Tod) und des Geständnisses der Mutter der wirkliche Inzest nicht vollzogen wird. Auch fehlt bei Euripides die von Racine frei erfundene Person der Aricia, auf die Hippolyt seine Neigung zur Mutter überträgt. Dafür ist aber Hippolyt als Weiberhasser dargestellt, was ja auch auf eine bestimmte Abwehr-

---

[1]) In ähnlicher Weise glaubt auch Alfieris Philipp, nur mit einer Verschiebung vom Sexuellen aufs Politische (wie auch in Schillers Carlos), unbedenklich an die Auflehnung des Sohnes, indem er seinen Räten, ganz wie Schillers Philipp mehr traut als dem Sohn.

[2]) Im gleichen Sinn kann Hamlet (I, 5), als ihm des Claudius Tat geoffenbart wird, ausrufen: „O mein prophetisches Gemüt! Mein Oheim!“

form der Neigung zur Mutter zurückgeht. Je weiter also die in den großen Dichterindividualitäten sich manifestierende säkulare Verdrängung fortschreitet, die inneren Widerstände wachsen, desto mehr kommt die Mutter dem Stiefsohn mit ihrer Liebesneigung entgegen (ein Wunsch des Sohnes), desto geringer können also die äußeren Hindernisse werden, ohne daß ein Durchbruch der unterdrückten Regungen zu befürchten wäre.

Daß in dem freieren oder gehemmten Entgegenkommen der Mutter dem Sohn gegenüber tatsächlich der Kern des Phädra-Problems getroffen ist, dafür liefern die anderen Behandlungen desselben Stoffes weitere Beweise. Vor allem hat Euripides selbst zwei Tragödien unter dem Titel Hippolytos geschrieben: Der erhaltene, eben besprochene, heißt der „bekränzte Hippolyt“ (στεφανηφόρος) nach dem Kranz, den Hippolyt der jungfräulichen Göttin Artemis weiht, und den man also wohl auch den „keuschen Hippolyt“ nennen könnte.[1]) Der zweite, von dem nur wenige Bruchstücke erhalten sind, soll der „verhüllte Hippolyt“ (καλυπτόμενος) geheißen haben, weil sich Hippolyt aus Scham über das offene Liebesgeständnis Phädras das Haupt verhüllt haben soll (Christ: Gesch. d. griech. Lit.). In diesem Hippolyt war, dem Geständnis der Phädra entsprechend, ihr Charakter frecher gestaltet (Fr. 433 und 436). Wilamowitz (Anal. Eurip. 210 ff.) sagt sogar, daß im ersten Hippolyt Phädra herausfordernd bis zur Schamlosigkeit gewesen sei. Diese Tragödie soll aber, wie Christ bemerkt, Anstoß erregt haben, weshalb sie Euripides in die auf uns gekommenen Gestaltung milderte. Während im ersten „Hippolytos“ Phädra ihre Liebe noch freimütig gesteht, versucht sie im zweiten sogar die Abwehr:

— — — — — Ich begann
Damit, zu schweigen, und verbarg des Leidens Qual.
— — — — — — — — — — — — — — —
Und endlich als mit alle dem ich nicht vermocht,
Des Triebes Herr zu werden, wählt ich mir den Tod
Als sicheres Mittel. — — — — —

Erst die Amme muß ihr, ähnlich wie in Racine's Phädra, das Geständnis ihrer Liebe abringen, indem sie ihr den Gegenstand ihrer Leidenschaft: „Hippolyt“, nennt. Die Abwehr Phädras äußert sich in der charakteristischen Wendung: „Von dir und nicht von mir hörst du das Wort.“ (Ähnlich bei Racine: „Du nanntest ihn, nicht ich“ I, 3).[2]) Aus diesem und ähnlichen Details, sowie

[1]) Daß dem Stoff das Thema der erotischen Fixierung des Sohnes an die leibliche Mutter innewohnt, ließe sich bei der Deutung des zu Grunde liegenden Mythos daraus wahrscheinlich machen, daß der Weiberhaß und damit auch die Abneigung gegen die Stiefmutter damit begründet wird, daß Hippolytos der jungfräulichen Artemis seine Liebe geweiht habe. Die Amazone aber, als deren Sohn Hippolytos gilt, ist mit der Artemis irgendwie verwandt.

[2]) Vgl. Freuds Bemerkung im Bruchstück einer Hysterieanalyse (S. 61, Anm. 1): Als er der Patientin einen unbewußten Gedanken, den sie sich noch aus-

aus der ganzen Rolle, die ihr in der Handlung zufällt, gewinnt man den Eindruck, daß die Amme, ähnlich wie der Seher Tereisias im Ödipus, nichts anderes als eine Projektion des Unbewußten, eine Verkörperung der Regungen darstellt, die sich Phädra selbst nicht einzugestehen wagt.

Was den persönlichen Anstoß zu einer solchen Milderung des ersten Hippolytos bei Euripides selbst gegeben haben mag, läßt sich vielleicht vermuten, aber bei den spärlichen biographischen Überlieferungen über die attischen Tragiker wohl schwer beweisen. Jedenfalls kann diese Milderung nur einer verstärkten Ablehnung entsprungen sein, welche die zweite gleichnamige Tragödie fast zu einem Gegenstück (zur Abwehr) der ersten machte (wie bei Schillers Carlos- und Phädra-Bearbeitung). Im ersten Hippolytos verhüllt der Sohn sein Angesicht vor Scham, im zweiten die Mutter (Welcker: die griech. Trag.). Auch will Welcker wissen, daß Euripides den Hippolytos aus Verdruß über die losen Sitten seiner Frau Chorilla geschrieben habe, wie er überhaupt seinen Zeitgenossen und dem späteren Altertum als Weiberfeind galt. Auch das würde ja auf die Verdrängung einer ursprünglichen Neigung zur Mutter hinweisen (das Thema des zweiten Hippolytos), die anderseits wieder seine beiden angeblich unglücklichen Ehen begreiflich erscheinen ließe (vgl. Byrons Ehe). Ob es auch in seiner Familie zu Konflikten mit seinem Sohn wegen der Stiefmutter (der zweiten Frau) kam, ist nicht bekannt, ließe sich aber aus seiner Parteinahme für den Vater schließen. Das Inzestmotiv ist bei Euripides keineswegs vereinzelt und man darf diese Tatsache trotz der damals — auch nicht zufällig — herrschenden Stoffe gewiß auch psychologisch werten. Daß diese Häufung von Inzeststoffen und die Art ihrer Behandlung bei Euripides den Alten bereits auffällig war, beweist die Polemik des Aristophanes, der in seinen „Fröschen" den Tragiker Aischylos auftreten und dem Euripides die Vorliebe für das Motiv der Blutschande vorwerfen läßt. Dort findet sich auch der Hinweis auf eine verlorene Tragödie des Euripides: Stheneböa," die einen ähnlichen Stoff wie die Phädra behandelt haben soll. In ähnlicher Weise wie den „Hippolytos" behandelte Euripides einen anderen, auch sonst bei den Tragikern beliebten Stoff: die Geschichte des Phönix, die Homer ihn selbst in der Ilias (IX, 447 ff.) erzählen läßt:

„So wie ich Hellas verließ, das Land der rosigen Jungfraun,
Fliehend des Vaters Zorn, des Ormeniden Amyntor,
Der um die Lagergenossin, die schön gelockte, mir zürnte:
Diese liebt er im Herzen, die ehliche Gattin entehrend,

zusprechen scheut und wozu sie vielleicht auch noch nicht fähig ist, vorhält, antwortet sie: „Ich wußte, daß Sie das sagen würden." Freud bemerkt dazu: „Eine sehr häufige Art, eine aus dem Verdrängten auftauchende Kenntnis von sich wegzuschieben."

Meine Mutter. Doch stets umschlang sie mir flehend die Knie,
Jene zuvor zu beschlafen, daß Gram sie würde dem Greise.
Ihr gehorcht ich und tats. Doch sobald es merkte der Vater,
Rief er mit gräßlichem Fluch der Erinnyen furchtbare Gottheit,
Daß nie sitzen ihm möcht auf seinen Knien ein Söhnlein,
Von mir selber gezeugt; und Fluch vollbrachte der grause
Unterirdische Zeus, und die schreckliche Persephoneia.
Erst zwar trieb mich der Zorn, mit dem scharfen Erz ihn zu töten;
Doch der Unsterblichen einer bezähmte mich, welcher ins Herz mir
Legte des Volkes Nachred und die Schmähungen unter den Menschen:
Daß nicht rings die Achaier den Vatermörder mich nennten.

Eng anschließend an die Erzählung Homers behandete auch der römische Tragiker Ennius den Stoff. Euripides aber veränderte die Fabel in charakteristischer Weise: bei ihm ist Phönix unschuldig wie Hippolytos. Phthia, das Kebsweib seines Vaters, verfolgt ihn mit ihren Liebesanträgen, wie Phädra den Hippolyt, und als er ihr widersteht, verleumdet auch sie ihn beim Vater, daß er ihr in unerlaubter Leidenschaft nachstelle. Euripides modifiziert also den Stoff ganz nach dem Muster des „Hippolytos" und auch die Strafe des Sohnes fehlt im „Phönix" nicht, die hier in seiner Blendung durch den Vater besteht.[1])

Das Motiv der falschen Beschuldigung durch das Weib des Vaters („Potiphar-Motiv") ist in Mythus und Literatur weit verbreitet und entstammt gleichfalls einer bestimmten Konstellation des Ödipus-Komplexes: Es sucht einerseits die Inzestphantasie des Sohnes vorwurfslos zu realisieren und gibt anderseits der Befürchtung Ausdruck, daß der Vater Verdacht geschöpft haben könnte. Aus dem in Fülle vorhandenen Material seien hier nur zwei Proben eingeschaltet. In Heliodors „Aethiopika" (c. 9—17) erzählt Knemon seine Geschichte.

Wie sein Vater eine zweite Frau nahm und diese sehr lieb gewann, wie sie sich ihm mit unziemlichen Anträgen näherte: „wie sie mich jetzt ihr liebes Kind, jetzt ihren Süßen, dann wieder des Hauses Erben und gleich darauf ihr Leben nannte — mit einem Worte die anständigen Namen mit den verführerischen mischte, und dabei acht hatte, welche den meisten Eindruck auf mich machten; indem sie sich in den würdevollen Ausdrücken als Mutter darstellte, in den unziemlicheren aber ganz deutlich als das verliebte Weib sich kund gab." — Eines Nachts schleicht sie in Abwesenheit des Gatten zum Sohne, „und suchte den verbotenen Genuß zu erlangen." Der Sohn widersteht hartnäckig und die Frau beschuldigt ihn beim Vater, er habe sie mißhandelt, worauf der Vater den Sohn peitschen läßt. — Die Stiefmutter spinnt aber weiter ihre Ränke. Sie

[1]) Vgl. dazu sowie zur Blendung des Ödipus meine Abhandlung „Über das Motiv der Nacktheit in Sage und Dichtung. „Imago" I, 1912, ferner den von mir im Zentrallblatt f. Psa. II, 1912 mitgeteilten „seltsamen Ödipus-Traum" sowie Storfers Bemerkung zur Blendung des Ödipus (ebenda S 202).

stiftet eine Sklavin an, sich in den Sohn verliebt zu stellen und dieser nimmt das Mädchen jede Nacht bei sich auf. Einst verrät sie ihm, daß der Vater abwesend sei und die Stiefmutter einen Buhler bei sich habe und spornt ihn zur Rache an. Mit einem Dolch bewaffnet dringt er in das Schlafgemach der Mutter mit dem Ausruf: „Wo ist der Verruchte? wo ist der Geliebte der großen Tugendheldin?“ Aber aus dem Bett stürzt der erschreckte Vater und bittet kniefällig um Gnade. Vor Schreck entfällt dem Sohn die Waffe, worauf ihn der Vater fesseln läßt und vor die Richter stellt, die ihn verbannen. Die Stiefmutter aber, die den Sohn nun um so heißer liebt, wird von den Furien verfolgt. Die Sklavin, die ihr bei der Täuschung des Sohnes gedient hatte, erbietet sich Rat zu schaffen, indem sie sich anheischig macht, ihre Gebieterin bei Knemon an Stelle seiner jetzigen Geliebten nachts unterzuschieben. Sie beordert aber einen eifersüchtigen Geliebten und den Gatten hin, wodurch alles an den Tag kommt und die Frau Selbstmord begeht.

Das gleiche Schema zeigt auch die Rahmenerzählung der „Sieben weisen Meister“. Ein König in Indien, namens Kurusch, hat einen Sohn, den der weise Sindibad unterrichtet. Nach Beendigung der Lehrzeit soll er zu seinem Vater zurückkehren, als Sindibad in den Sternen liest, daß seinem Schüler ein Unglück drohe; um demselben zu entgehen, dürfe er während sieben Tagen nicht sprechen. Eine der Frauen des Königs sucht den zurückgekehrten Prinzen zu verführen und zur Ermordung des Vaters zu bewegen. Der Prinz entgegnet ihr zornig, in sieben Tagen werde er ihr antworten. Die Königin klagt nun den Prinzen an, er habe ihr Gewalt antun wollen, und sein Vater verurteilt ihn zum Tode. Ein Wesir erreicht durch eine Erzählung von der Falschheit der Weiber, daß der König die Hinrichtung aufschiebt, die Königin durch eine gegenteilige Erzählung, daß der König wieder Befehl zur Hinrichtung gibt. Dies wiederholt sich an den folgenden sechs Tagen, so daß die Erzählungen weiterer sechs Wesire mit denen der Königin abwechseln — bis der achte Tag kommt, wo der Prinz wieder reden darf. Er enthüllt seinem Vater nun den wahren Sachverhalt, und die Königin wird bestraft (nach E. Griesbach: Die Wanderung der Novelle von der treulosen Witwe durch die Weltliteratur, Berlin 1886, S. 54.)

Eine „Phädra“ hat auch der römische Tragiker Seneca geschrieben. Er hielt sich an die ursprüngliche frechere Auffassung des Verhältnisses, wie sie auch in der vierten Heroide Ovids zu finden ist. Während bei Euripides Phädras Liebe von der Amme ausgesprochen wird, gesteht sie bei Seneca selbst dem Sohn ihre Liebe; das Wort „Mutter“ erschreckt sie aus seinem Munde, sie bittet ihn, Schwester oder noch lieber Magd zu sagen, da sie ihm folgen wolle, wohin er auch gehe. Bei Euripides hinterläßt Phädra ein Schreiben mit der falschen Beschuldigung des Stiefsohnes; bei Seneca bringt sie ihre Anklage persönlich vor, offenbart aber schließlich auch selbst die Unschuld des Sohnes. Sie will mit dem Geliebten wenigstens im Hades vereinigt sein und gibt sich selbst an seiner

Leiche den Tod (nach Schantz: Gesch. d. röm. Lit.). Wie man sieht benimmt sich Phädra hier viel ungenierter sowohl dem Sohn als auch dem Gatten gegenüber, was auch darin zum Ausdruck kommt, daß die Amme fast ganz ausgeschaltet ist, als bedürften die geheimen Regungen hier nicht der Projektion zu ihrer Äußerung.

Besonders interessant ist in dieser Beziehung die verloren gegangene „Phädra" des Sophokles, über die Welcker einige Vermutungen mitteilt. Bei Sophokles hat Phädra schon so entscheidende Schritte getan, daß nicht eine Bekämpfung der Leidenschaft in ihr, sondern ein ganz anderer Charakter als der bloß leidenden Phädra des Euripides zu vermuten ist. Bei Sophokles mußte die Amme ihrer Herrin vielmehr Widerstand leisten.[1]) Die Darstellung einer so unverhüllten Leidenschaft der Mutter für ihren Stiefsohn wird uns beim Dichter des Ödipus nicht wunder nehmen. Hier bestätigt sich aber auch die Richtigkeit unserer Auffassung des Stiefmutter-Motivs als einer Abschwächung (Verschiebung) der Liebe zur leiblichen Mutter. Der Genealoge Epimenides berichtet nämlich, daß Laïos den Ödipus mit der Eurykleia gezeugt habe, und das Schol. Eur. Phoen. 13 (Fr. 6 F. G. H. 4, 405) fügt hinzu, daß Laïos zwei Frauen, Eurykleia und Epikaste (= Jokaste), geheiratet habe. Danach wäre also Jokaste nur die Stiefmutter des Ödipus gewesen, wozu in Roschers Lexikon bemerkt ist, daß diese Erklärung der Dinge einem späteren Bedürfnis nach Milderung der inzestuösen Greuel entsprungen sei.

Ganz ähnlich wie wir im II. Kapitel an drei verschiedenen Stoffen den Fortschritt der Verdrängung studieren konnten, so sehen wir hier an einem und demselben Stoff einen ähnlichen Prozeß sich vollziehen, dessen Verfolgung uns von der schamlos herausfordernden Phädra des Sophokles über die schon weniger schamlose, aber immer noch aufdringliche Phädra des „ersten Hippolytos" (Euripides), bis zu der ihre Leidenschaft unterdrückenden Phädra im „zweiten Hippolytos" des Euripides führt, wo Stiefmutter und Sohn gar nicht mehr zusammenkommen. Von da geht die Entwicklung zur Phädra Senecas, der entsprechend dem schamlosen Zeitalter Neros wieder auf die ursprüngliche Fassung zurückgeht, bis endlich das Thema in der stilisierten Tragödie Racine's seinen sublimsten künstlerischen Ausdruck findet.

Kürzlich hat Gabriele d' Annunzio ein Versdrama: Phädra geschrieben, das mir nur aus einer kurzen Inhaltsangabe bekannt ist. Der erste Akt, in dem des „totgesagten" Theseus Rückkehr nach Athen erwartet wird, zeigt Phädras maßlose Leidenschaftlichkeit, die sich darin äußert, daß sie eine dem Theseus als Geschenk bestimmte Sklavin in

---

[1]) Dieser Sophokleischen Phädra folgte Ovid in seiner vierten Heroide und Metam. XV, 497 bis 528.

einer eifersüchtigen Regung ersticht. Überhaupt sucht der Dichter, soweit der Inhaltsangabe zu entnehmen ist[1]), die wahnsinnige, glühende Liebe Phädras für ihren Stiefsohn aus ihrer sinnlichen Leidenschaftlichkeit überhaupt zu motivieren. Denn im Anfang des zweiten Aktes liegt Phädra wollüstig auf ihrem Ruhebett und schlürft die Liebesbeteuerungen des ihr ergebenen Aedes ein. Die zweite Hälfte des zweiten Aktes bringt den Höhepunkt des Dramas, die große Szene, in der Phädra ihre wahnsinnige, glühende Leidenschaft für den Stiefsohn Hippolytos ausströmt und ihn zu verführen sucht. Er ist ermüdet auf ihrem Ruhebett eingeschlummert, da bricht ihre Leidenschaft mächtig hervor. Furchtbar in ihrer Begehrlichkeit und Sinnlichkeit weckt sie den Schlafenden mit einem Kuß. Hippolytos fährt verwirrt empor: Das war der Kuß nicht einer Mutter. Nicht deine Mutter bin ich, antwortet Phädra, und ein Strom glühender Liebesworte quillt von ihren Lippen. Um jeden Preis soll der Stiefsohn ihr eigen werden;[2]) sie fordert ihn auf, sie lieber zu töten, als von ihr zu gehen: Reiß' mir das Herz aus und du siehst darin nur dich! Aber Hippolytos weist sie kalt und unerbittlich zurück. Nun folgt die Anklage der Phädra bei dem eintretenden Theseus. Sie klagt Hippolytos an, daß er sie entehrt und sich in sündiger Leidenschaft an der Stiefmutter vergangen habe. Im letzten Akt erscheint Phädra an der Leiche des von einem wilden Roß getöteten Hippolytos, um seine Unschuld sowie ihr eigenes Verschulden zu offenbaren und stirbt dann durch Gift. — In einer Besprechung des Dramas bemerkt de Gubernatis (Die neue Phädra, Deutsche Revue, Juni 1909), d' Annunzio habe in seinem Drama ein wenig von dem verlorenen Hippolytos relatus, der den Athenern nicht gefiel, mit dem berühmten Hippolytos coronatus, den wir noch als Werk des Euripides bewundern, zusammenflicken wollen. Als charakteristischen und schon im Titel ausgedrückten Unterschied von den Dramen des Euripides und Senecas hebt er hervor, daß d' Annunzio, wie schon Racine, Phädra in den Mittelpunkt der Handlung gestellt habe. Für die persönliche Leidenschaft des Dichters an der Konzeption und Ausführung spricht die Tatsache, daß das Werk in 17 Tagen niedergeschrieben wurde (Schillers Phädra in 26 Tagen). — Eine merkwürdige „Phädra" hat jüngst Hans Limbach (Bern, A. Francke, 1911) geschrieben. Sie schließt mit der plötzlichen Tötung des Hippolytos durch Theseus und dem Selbstmord der Heldin.

Das Phädra-Thema in modernem Gewande hat Malwida von Meysenbug, die Freundin Nietzsches, in einem zur Zeit des französischen Krieges spielenden Roman „Phädra" behandelt, wo die Liebe der Weltdame zu dem Sohne ihres Mannes, den sie nicht hat kennen wollen, mit der sozialen Tragödie des unehelichen Kindes verbunden ist. Ein auffallend ähnliches Thema hat Kleist in seiner Erzählung „Der Findling" behandelt, die eine eigenartig psychologische Einkleidung des Ödipus-Motivs (mit gehemm-

---

[1]) Inzwischen ist d'Annunzio's „Phädra" in deutscher Übersetzung erschienen (Insel-Verlag, 1910).

[2]) Ähnlich verführt in Massinger's „The Bondman" (II, 2) Corisca ihren Stiefsohn (Koeppel, Quellen S. 97).

tem Inzestakt und strafweiser Tötung des Sohnes) darstellt. Auch hier kehrt das bei Kleist typische Motiv des Liebesgenusses mit einer Ohnmächtigen (Marquise von O. u. a.) wieder, das dann in seinem Liebestod realisiert wurde. Ins Lustspielhafte gewendet erscheint das Motiv des unehelichen Sohnes in Bernard Shaws: Mesaliance, wo der außereheliche Sohn den Vater als den Verführer seiner Mutter mit dem Revolver bedroht.

V.

Der Kampf zwischen Vater und Sohn.

Zur Psychologie des Verwandtenmordes.

„Und — erklärt mir, Örindur,
Diesen Zwiespalt der Natur! —
Bald möcht' ich in Blut sein Leben
Schwinden sehn, bald — (sanft, fast weich) ihm vergeben".
Müllner (Die Schuld).

Mit der Verdrängung der erotischen Neigung zur Mutter und dem Unbewußtwerden der auf ihren Besitz gerichteten Phantasien pflegt sich, wie wir gesehen haben, die daraus folgende eifersüchtige Abneigung gegen den Vater zu glühendem Haß gegen den bevorzugten Nebenbuhler zu steigern. Die Intensität und Unsterblichkeit dieses Haßaffekts wird nur verständlich, wenn man seine Herkunft und ständige Speisung aus den unbewußten erotischen Quellen kennt. Hatte das Kind früher zum ungestörten Alleinbesitz der Mutter die zeitweilige oder völlige Abwesenheit des Vaters rein negativ gewünscht, so tritt mit dem geschilderten Verdrängungsschub der deutliche Todeswunsch gegen den verhaßten Nebenbuhler auf, der sich bis zum Mordimpuls steigern kann. Eine Hemmung erfährt diese typische, jedoch gleichfalls bald der Verdrängung verfallende Phantasie des Vatermordes im kindlichen Alter kaum durch die Strafandrohung des Gesetzes, die ja bekanntlich nicht einmal den Erwachsenen vom Morde abschreckt, als vielmehr durch die äußere Erfahrung, die den Vater als mächtigeren und stärkeren Rivalen anerkennt und ehrt, vor allem aber durch die innerlich gegebene Empfindung der ursprünglichen Zärtlichkeit gegen den Vater, die von der späteren Haßempfindung wohl zum größten Teil aufgezehrt und verdeckt, aber in ihren unbewußten Spuren doch nie ganz vernichtet werden kann. Sie ist es ja auch, der nach vollbrachter Mordtat und dem damit verbundenen Wegfall der Haßimpulse ein großer Teil des ihr ursprünglich entzogenen Affektbetrages wieder zuströmt und zu der uns als Reue bekannten Empfindung steigert, die ohne eine Spur zärtlicher Gegenregung kaum denkbar wäre, wie ja

die Fälle von reinem Haß zeigen, wo nach vollbrachter Tat nur die Befriedigung darüber zum Ausdruck kommt.

Die erste Verdrängungsstufe des infantilen Ödipus-Komplexes spiegelt sich, wie uns der griechische Mythus zeigt, in dem Sagenzug wieder, daß die beiden nunmehr verpönten Handlungen und die ihnen entsprechenden der Verdrängung verfallenen Phantasien nur bei Unkenntlichkeit der Eltern durchgeführt werden können. Ein nächster Verdrängungsschub löst — wie wir paradigmatisch an Schillers Don Carlos und seinen Parallelschöpfungen gezeigt haben — den Komplex in seine zwei Komponenten auf: die Neigung zur Mutter wird, immer noch der Wunscherfüllungstendenz zuliebe (Verjüngung, Brautabtretung), in die Neigung zur Stiefmutter oder weiterhin die gemeinsame Geliebte oder Braut des Vaters abgeschwächt; der Vaterhaß wird auf Kosten der verdrängten Mutterliebe verstärkt und erscheint von seinem libidinösen Widerpart getrennt in abnormer Übertreibung und Fixierung. Wie wir nun eine Reihe in der Verdrängungslinie liegender Stiefmutter-Phantasien kennen gelernt haben, so können wir auch das weitverbreitete und in der Sagenüberlieferung fast aller Völker wiederkehrende Motiv vom Zweikampf zwischen Vater und Sohn entwicklungsgeschichtlich verfolgen. Dieses Motiv ist, trotzdem es uns in alter Überlieferung entgegentritt, psychologisch betrachtet doch bereits das Produkt einer zweifachen, ja oft mehrfachen Verdrängung. Vor allem erscheint der meist harte und unerbittliche Zweikampf in der Überlieferung oft gänzlich losgelöst von seiner Wurzel, der sexuellen Rivalität, und also unmotiviert. Zweitens bekämpft der Sohn nicht bewußterweise seinen Rivalen, sondern der Kampf wird unerkannt begonnen und zu Ende geführt und erst nach Tötung des Rivalen stellt sich dessen Blutsverwandtschaft mit dem Sieger heraus. In manchen Fällen, wo bereits der dritte von uns psychologisch als das Vaterwerden charakterisierte Verdrängungsschub eingesetzt hat und die Sage auch dem Standpunkt der reuigen, väterlichen Gefühle Rechnung trägt, bleibt der Zweikampf unentschieden, indem die Erkennung vor Beendigung desselben erfolgt oder eine zweite, zur Tötung bestimmte Ersatzperson (Abspaltung des Vaters) eingeführt oder endlich, in einem zur reuigen Selbstbestrafung führenden Verdrängungsstadium, der Sohn von der Hand des Vaters fällt. Wird nun auch in den folgenden Überlieferungen, die wir nur kursorisch zusammenstellen, der Zweikampf in der Regel in Unkenntlichkeit der Blutsverwandtschaft geführt, so möchten wir mit der Charakterisierung dieser Motivgestaltung als eines Ausdrucks der Verdrängung doch nicht behaupten, daß dieser Zweikampf etwa auch mythologisch in älteren Versionen als ein bewußter erhalten sein müsse, sondern nur, daß er psychologisch eine solche Vorstufe voraussetze. Ja, da wir annehmen müssen, daß die Mythenbildung, also die Befriedigung in Gemeinschaftsphantasien, erst mit der Verdrängung der individuellen Phantasien einsetzt, dürfte schon den ersten zusammenhängenden mythischen Gebilden der Stempel der Verdrängung anhaften.

Im Anschluß an das Carlos-Thema gehen wir von einer Überlieferung aus, welche den Ursprung des Zwiespalts von Vater und Sohn in der sexuellen Rivalität noch deutlich erkennen läßt, dafür aber, ganz wie Schillers Carlos-Drama, mit der Tötung des Sohnes endet. Es ist die isländisch-norwegische Jörmunrek-Svanhild-Sage.

Der mächtige König Jörmunrek wirbt auf den Rat seines Vertrauten Bikki um Svanhild, die Tochter Gudruns und Sigurds. Sein Sohn Randver holt die Braut. Der ränkevolle Bikki bezichtigt die beiden beim König eines sträflichen Verhältnisses; da läßt Jörmunrek seinen Sohn an einen Galgen aufknüpfen und Svanhild von wilden Rossen zerstampfen.

(Nach Jiriczek: Die deutsche Heldensage. Samlg. Göschen.)

Wir finden hier einige bekannte Züge wieder. Die Einholung der Braut des Vaters durch den Sohn, wie in Lopes Carlos-Drama, und auch den psychologisch tief begründeten Zug, der den Vater auf den leisesten Verdacht hin sofort von der Schuld des Sohnes überzeugt sein und ihn töten läßt.

Hieher gehört ferner die Sage von den Harlungen, Emrika und Fritila, die Sibich bei ihrem Oheim Ermanrich verleumdet, sie hätten ihre Augen auf die Königin, Ermanrichs Gemahlin, geworfen und drohten sie zu belästigen. Ermanrich, von Zorn über ihre Verwegenheit und von Habgier nach ihrem Hort getrieben, bringt sie in Abwesenheit ihres Pflegers Eckehart hinterlistig in seine Gewalt und läßt sie aufhängen (a. a. O.). Hier bezieht sich zwar der Eifersuchtshaß des Gatten auf seine Neffen, aber nach der nordischen Sage ließ Ermanrich seinen Sohn aus Eifersucht töten. Die spätere Verschiebung vom Sohn auf die Neffen sucht Jiriczek (a. a. O.) folgendermaßen zu erklären: „Das Motiv, das Ermanrich sowohl seinen Sohn (nach nordischer Sage) als seine Neffen aus Eifersucht erhängen läßt, ist sicher nicht zweimal unabhängig in die Sage aufgenommen worden. Einer dieser Parallelfälle muß das Vorbild des andern sein. Als die Sage die getötete Fürstin zur Gattin Ermanrichs gemacht hatte — ein Vorgang poetischer Konzentration, der sicher schon in Deutschland erfolgt war —, wurde gleichzeitig eine andere Begründung ihres Unterganges notwendig, und diese fand sich am passendsten in dem uralten Motiv von der Liebe zwischen der jungen Frau und dem Stiefsohn. Für die Harlungen-Sage reicht der Goldhort der Harlungen aus, die Gewalttat Ermanrichs zu erklären: Habgier und Eifersucht sind Doppelmotive, während anderseits die Hinrichtung des Sohnes in der späteren deutschen Sage jeder Begründung entbehrt und sicher nie durch Habgier des Vaters motiviert sein könnte. Offenbar ist hier das Eifersuchtsmotiv, das die ältere nordische Überlieferung in diesem Zusammenhang bewahrt hat, entfallen, da die Svanhild-Sage in Vergessenheit geraten war". — Daß die Eifersucht des Vaters in einer Überlieferung nicht

motiviert ist, wird uns nicht wundernehmen, wenn wir einerseits aus unseren psychologischen Untersuchungen wissen, daß die Motivierung dieser Blutsfeindschaft eben verdrängt, unbewußt geworden ist und daß anderseits die den Sagenschöpfer wie den Sagendeuter so befriedigende Motivierung durch die Habsucht nur ein zur Ausfüllung der logischen Motivierung vorgeschobenes Ersatzmotiv, eine Rationalisierung, ist, die in der Realität ebenso gute Dienste leistet wie im Phantasieleben. Sie ist hier nötig, um die Tötung des Sohnes durch den Vater bewußterweise zu rechtfertigen und zu ermöglichen, die eigentlich aus sexueller Rivalität erfolgt (Svanhildsage) [1]. Sobald wir uns jedoch den Sagen zuwenden, in denen der Zweikampf in Unkenntlichkeit erfolgt, tritt auch das sexuelle Motiv zurück. Angedeutet ist die Rivalität um die Mutter noch in der deutschen Sage von Ortnit und Alberich.

Ortnit, des Müßiggangs müde, zieht auf Waffentaten aus und erhält von seiner Mutter einen wundertätigen Ring. Auf seinem Wege findet er im Wald eine Menschengestalt am Boden schlafend, herrlich gekleidet, die nur die Größe eines Kindes hatte. Er faßt den Kleinen an, der aber gibt ihm einen so wuchtigen Schlag, daß davon dem Ortnit, der die Stärke von zwölf Männern hatte, der Atem verging. Darauf nimmt Alberich ihm mit List den Ring ab, der ihm die Fähigkeit verlieh, ihn zu sehen und will das Kleinod nur unter der Bedingung wieder herausgeben, wenn ihm gestattet würde, über Ortnits Mutter zu sagen, was er wolle. Ortnit erklärt sich nach längerem Weigern einverstanden. Kaum hatte er aber den Ring am Finger und sah den Kleinen vor sich, da ergriff er ihn am Hals und schrie ihn an: „Jetzt hab' ich dich in meiner Gewalt, nun rede, doch wenn dir dein Leben lieb ist, wage nicht, meine Mutter zu beschimpfen!“ Das Messer hatte er gezogen und wollte den wehrlosen Zwerg erstechen, doch der begann ruhig: „Willst du mich töten, so mordet ein Sohn den Vater“. Da ließ Ortnit die Waffe sinken und sagte vor Zorn bebend: „Du mein Vater? Sprich, welch Rätsel ist das?“ „Nun,“ fuhr der Zwerg fort, „wenn du mich anhören willst, so sollst du die Wahrheit wissen. Dein Vater und deine Mutter lebten schon lange in der Ehe und hatten Glück und Frieden; aber ein Wunsch blieb ihnen unerfüllt: es fehlte ihnen der Sohn, der ihres Reiches Erbe werden sollte. Eines Tages saß die Königin auf ihrem Ruhebett und klagte wieder über ihr Geschick, da trat ich in ihr Gemach und gewährte ihr das, worum sie so lange flehte.“ Nach dieser Mitteilung wird Ortnit schwermütig, reitet in der Rüstung, die ihm Alberich schenkt, wieder heim vor das Burgtor, gibt sich dort für einen fremden Recken aus und sagt dem Wächter, er habe seinen Herrn (Ortnit) erschlagen. Erst beim Anblick der Mutter lichtet sich seine Geistesumnachtung.

In dieser Sage erkennen wir leicht eine typische Knabenphantasie in ihrer Umarbeitung wieder. Es ist die Phantasie des Sohnes,

---

[1]) Auch in der 218. Erzählung von 1001 Nacht befiehlt Kamar-es Samans seine beiden Söhne zu töten, die von den beiden Gattinnen Kamars sträflicher Anträge beschuldigt werden. Die Jünglinge werden jedoch durch die Vorsehung gerettet.

der sich bei seiner ungetreuen Mutter an die Stelle des Vaters setzt und ihr ein Kind, wie er selbst ist, zeugt. Die Verführung der Mutter ist hier dem Zwerge Alberich zugeschrieben, mit dem sich jedoch der Held insoferne identifiziert, als er sich selbst zum mächtigen Vater (Stärke von 12 Männern) und den Vater zum kleinen Kinde (zu seinem Kinde) macht, das ihm aber doch — ganz wie der Vater dem Kinde — mit einem wuchtigen Schlag die Besinnung zu rauben vermag. Der Ring, mit dessen Hilfe man sonst Unsichtbares sieht, ermöglicht, hier wie anderwärts,[1]) die Belauschung des elterlichen Beischlafs, der eben von dem sichtbar gemachten Alberich erzählt wird. Und wie ein Abschluß der Beweiskette erscheint es, daß gerade diese Situation der Belauschung es ist, die dem Sohne in der Regel den Anlaß zur Identifizierung mit dem Vater und zur Verachtung der Mutter („wage nicht, meine Mutter zu beschimpfen") bietet. Daß es sich dabei um eine nicht mehr realisierbare Phantasie des Sohnes handelt, geht aus seiner Resignation gegenüber dem bevorzugten und siegreichen Vater, aus der daraus folgenden Schwermut mit den Selbstmordgedanken (Angabe, er habe sich selbst erschlagen) hervor.

Gänzlich isoliert von jeder Motivierung begegnen wir dem in Unkenntlichkeit vollzogenen Zweikampf zwischen Vater und Sohn in einer uns erhaltenen Episode des altdeutschen Hildebrandliedes, die etwa um 800 n. Chr. nach einer älteren Vorlage niedergeschrieben wurde. Den Inhalt der Episode bildet ein vor den feindlichen Heeren geführtes Zwiegespräch zwischen Hildebrand, der vor 30 Jahren den Dietrich auf seiner Flucht zu den Hunnen begleitet hatte und jetzt heimkehrt, und seinem Sohn Hadubrand, den er als unmündiges Kind zurückgelassen und der nun der Versicherung des Alten, er habe seinen Vater vor sich, keinen Glauben schenken will:

> Er ließ im Lande kläglich sitzen
> Die Jungfrau im Gemach und ein unerwachsen Kind.
> . . . .
> Vermutlich ist er nicht mehr am Leben . . .

Der Alte versucht dem Sohne noch einen Armring zu geben, doch der wittert auch hierin Verrat und nimmt ihn nicht an. Da entschließt sich der Alte, da er niemand davon überzeugen kann, daß ihm sein Sohn gegenüberstehe und im Angesicht der zwei Heere nicht den Vorwurf der Feigheit auf sich laden will, schweren Herzens zum Kampf:

> Jetzt soll mich das liebe Kind mit dem Schwert hauen,
> Totschlagen mit seiner Klinge, oder ich soll ihm zum Verderben werden.

Das aus dem VIII. Jahrhundert erhaltene Fragment bricht jedoch mitten im Zweikampf ab und läst also dessen Ausgang unent-

---

[1]) Vgl. meine Abhandlung „Über das Motiv der Nacktheit in Sage und Dichtung" („Imago" 1912).

schieden. Seiner ganzen Anlage und seinem Ton nach läßt es aber einen tragischen Ausgang erwarten. Nach Jiriczek ist durch das Zeugnis einer altisländischen Sage, die deutsche Sagenerinnerungen verwertet, der Tod des Sohnes von der Hand des Vaters anzunehmen, während die jüngere Sagenüberlieferung (Thidrek-Saga, deutsches Volkslied) den Kampf mit einer Versöhnung enden läßt. Wir sehen also an diesem Beispiel die Verdrängungs- und Milderungstendenz direkt am Werke und müssen darum auch ursprünglich eine — wenn auch unwissentliche — Tötung des Vaters annehmen, die auch durch die letztangeführten Verse wahrscheinlich gemacht wird, in denen der Vater zweimal seinen voraussichtlichen Untergang betont. Dann bewirkte die Umwandlung im Sinne der reumütigen Vatergefühle die Tötung des Sohnes, während eine noch spätere, sentimentale Zeit den seelischen Konflikt durch die Aussöhnung beilegte. Im Sinne dieser Verdrängungen können wir es auch nicht als zufällig bezeichnen, daß der an der Sage vermutlich auch persönlich interessierte Schreiber gerade vor der in der Überlieferung bereits schwankenden Entscheidung abbrach und so dem Leser die Ergänzung je nach seinem persönlichen Empfinden gestattete. Wir dürfen hier einen bei der dichterischen Schöpfung aufgestellten Grundsatz auch auf die Mythenbildung und -Überlieferung übertragen, da wir häufig Gelegenheit zu seiner Anwendung und Bestätigung finden werden. Wie die gegensätzlichen Charaktere im Drama nicht etwa bloß bewußte Kontrasteinstellungen des Dichters vertreten sollen, sondern der notwendige Ausdruck seelischer Konflikte, unbewußter Gefühlsspaltungen sind, so erweisen sich auch in der mythischen Überlieferung widersprechende oder abweichende Versionen desselben Themas als Erfolg eines aus der Verdrängung hervorgegangenen psychischen Widerspruchs und ergänzen daher einander bei der psychologischen Analyse und Synthese.

Ehe wir den Vorläufern und weit verbreiteten Parallelschöpfungen der Zweikampfepisode im Hildebrand-Lied nachgehen, sei eine vermutlich spätere Überlieferung angeführt, die — mit der uns schon bekannten Doppelseitigkeit des Inzestkomplexes — auf Grund einer Abschwächung des Vaterhaßmotivs, dessen Herkunft aus dem Verhältnis zur Mutter deutlicher verraten darf. Es handelt sich um die von der Marie de France[1]) poetisch bearbeitete Sage von Milun, den Hertz[2]) als den bretonischen Hildebrand bezeichnet hat.

Milun, ein tapferer Ritter, schwängert ein Mädchen, welches die Folgen fürchtet und ihm rät, das Kind ihrer weit entfernt wohnenden Schwester zum Aufziehen zu übergeben. Der Ring, den sie von Milun erhalten hat, sowie ein den Namen des Vaters enthaltender Brief werden

---

[1]) Die Lais der Marie de France, herausgegeben von Karl Warnke. Mit vergleichenden Anmerkungen von Reinhold Köhler (Halle 1885). Bibliotheca Normannica, Denkmäler norm. Literatur u. Sprache, herausgeg. v. Herm. Suchier, B. III.

[2]) Poetische Erzählungen nach altbretonischen Liebessagen. Übersetzt von W. Hertz. Stuttgart 1862.

dem Kinde mitgegeben, damit es dereinst im stande sei, den Vater zu finden. Nach der Geburt und Wegschaffung des Knaben zieht Milun auf Abenteuer aus, während das Mädchen vermählt, aber von ihrem Manne als eine Gefallene ins Gefängnis geworfen wird. Nun schaltet die Erzählung, um den Sohn heranwachsen zu lassen, einen Zeitintervall von zwanzig Jahren ein, während welcher Zeit Milun und seine gefallene Geliebte mit Hilfe eines als Brieftaube verwendeten Schwanes miteinander korrespondieren. Nach Ablauf dieser Frist kommt der herangewachsene Jüngling auf der Suche nach seinem Vater in die Bretagne, wo er sich als tapferer Ritter bewährt und alle Gegner besiegt. Milun bangt um seinen bis dahin unbestrittenen Ruhm; nach langer Ruhezeit entschließt er sich wieder auszuziehen, um mit dem fremden Ritter zu kämpfen und dann seinen Sohn aufzusuchen. Unerkannt stoßen sie in hartem Zweikampf aufeinander, bis endlich der Junge den Alten aus dem Sattel hebt. Als sich dabei der Helm verschiebt und der Jüngling das weiße Haar seines Gegners sieht, nützt er seine Überlegenheit nicht aus, sondern bringt ihm ein Pferd, damit er den Nachteil wieder ausgleiche. Dabei bemerkt der Alte den Ring an der Hand des Jungen und fragt ihn nach seinen Eltern mit der Motivierung, daß er noch keinen so tapferen Helden bestanden habe. Der Jüngling erzählt hierauf ausführlich seine ganze Geburts- und Jugendgeschichte, sie erkennen einander an Ring und Brief als Vater und Sohn und der Jüngling beschließt, seine Mutter aus der Gewalt des ihr verhaßten Mannes zu erretten und sie dem Vater zuzuführen:

„Der Sohn rief: Ich vereine dich
Mit meiner Mutter sicherlich.
Hingeh ich, ihren Mann zu töten,
Und schaffe Frieden Euern Nöten.“

Auf dem Wege zum Schloß, in dem die Mutter gefangen gehalten wird, begegnet ihnen aber ein Bote mit der Nachricht, daß ihr Mann eben gestorben und sie also frei und erlöst sei:

Sie dankte Gott mit Herz und Hand,
Als sie den schönen Sohn erkannt.
Und dieser, ohne je zu fragen,
Ob's den Verwandten wollt' behagen,
Führt seine Mutter nun in Ruh
Dem Vater als Gemahlin zu.

In dieser späten, dem Hildebrand-Lied so auffallend ähnlichen Sage erkennen wir unschwer eine durch mehrfache Verdrängung entstellte und ins Sentimentale gewendete Ödipus-Mythe wieder, nach deren ursprünglichem Sinn der Sohn den Vater tötet und sich selbst — nicht wie hier den Vater — mit der Mutter vereinigt. Kennen wir überdies bereits aus der Hamlet-Analyse den zweiten Gatten der Mutter als eine Ersatzfigur, die einerseits dem Vaterhaß ein freies, unge-

hemmtes Austoben gestattet (hier will der Sohn den Gatten der Mutter töten), anderseits dem Sohn auf dem Wege der Identifizierung zur Durchsetzung seiner auf direktem Wege gehemmten Inzestphantasie dient, so wird uns die Sagenbildung in ihrem psychischen Mechanismus und ihrer Tendenz voll verständlich. Es will dann nicht mehr viel besagen, daß hier auch der Stiefvater (der zweite Mann), ähnlich wie bei Hamlet, nicht einmal vom Sohn getötet wird, sondern in einer weiteren Abschwächung eines natürlichen Todes stirbt. Daß hier die geplante Rache am Vater mit der schlechten Behandlung der Mutter motiviert ist, wird den nicht überraschen, der diese Motivierung als typisch für die Rettungsphantasie[1]) kennt, welche die Befreiung der an der Seite des Vaters unglücklichen Mutter durch den Sohn zum Inhalt hat. Da nun aber auch Hildebrand, genau so wie Milun, sein unglückliches Mädchen und sein unmündiges Kind skrupellos verließ, so gewinnt es an Wahrscheinlichkeit, daß auch er wegen dieser schlechten Behandlung der Mutter vom Sohne gestraft wird. Darauf deutet auch der entsprechende Vorwurf, den Hadubrand in unserem erhaltenen Fragment gegen den Vater erhebt:

> Er ließ im Lande kläglich sitzen
> Die Jungfrau im Gemach und ein unerwachsen Kind.

Diese Vorstellung vom Unglück und der ersehnten Erlösung der Mutter, sowie die ihr entsprechende Rettungsphantasie ist aber selbst nichts Ursprüngliches, sondern eine in den späten Knabenjahren vorgenommene Rationalisierung der eigenen Sehnsucht nach der Liebe der Mutter, die nun durch die Sehnsucht der Mutter nach Befreiung gerechtfertigt wird. Ihren eigentlichen Ursprung nimmt diese Phantasie in den frühesten Kinderjahren, wenn das Kind gelegentlich der Belauschung des elterlichen Geschlechtsaktes die aus seinen Raufspielen geschöpfte Auffassung gewinnt, der Vater tue der Mutter etwas mit Gewalt an („sadistische Auffassung des Koitus“ nach Freud) und darum müsse sie aus seiner Gewalt befreit werden. Aus dieser Situation stammt auch der im Stiefvater (zweiten Mann) verkörperte Wunsch, die Stelle des Vaters bei der Mutter einzunehmen. In der vorliegenden Sage ist nun eine Verwandlung all dieser Motive ins Sentimentale vorgegangen. Statt der Vatertötung ist die einer späteren Verdrängungsschichte angehörige Vaterrettung getreten, die dann weiterhin zur kompensatorischen Vaterrache (Hamlet) führte. Denn Milun rettet oder schenkt seinem unerkannten Vater das Leben, indem er, von dem Anblick des weißen Haares gerührt, seine überlegene Situation nicht ausnützt, vielmehr dem erbitterten und um seinen Heldenruhm kämpfenden Gegner noch einen Vorteil verschafft. Auch im Ödipus-Mythus kommt es am berühmten Kreuzweg zu einem Zweikampf zwischen dem Sohn und seinem unerkannten Vater. Während

[1]) Vgl. Freud, Jahrb. II, 1910 und Rank: Lohengrin-Sage.

aber dort die Erkennung des verhängnisvollen Irrtums erst lange nach vollbrachter Mordtat erfolgt, tritt sie hier ein, bevor noch etwas Schwerwiegendes geschehen ist. Und zwar erfolgt sie hier mittels des Ringes und Briefes, welche Requisite wir aus der Untersuchung über den „Mythus von der Geburt des Helden“ als typische Erkennungszeichen des gegen seinen Vater aufrührerischen und nach seiner Mutter begehrlichen Sohnes bereits kennen (vgl. auch in Kap. IX die Legenden). Auch im Hildebrand-Fragment spielt ein Ring, den der Vater dem Sohne übergeben will, den dieser jedoch mißtrauisch zurückweist, eine nicht mehr ganz verständliche Rolle. Doch dürfen wir wohl annehmen, daß er ursprünglich zur Erkennung des getöteten Vaters führte. Denn auch in der Ödipus-Sage ist es ein solches Erkennungszeichen, die durchbohrten Füße, das die furchtbaren Taten des Sohnes erweist; denn sonst könnte ja auch Ödipus, wie Hadubrand, fest dabei bleiben, daß er nicht seinen Vater vor sich hatte und nicht jener ausgesetzte Sohn sei. Ebenso erfolgt im Ödipus die Erkennung der Mutter erst nach Vollzug des Inzests, während hier mit einer starken Wendung ins Sentimentale die Erkennung zwischen Mutter und Sohn den Inzest unmöglich macht. Überhaupt scheint die unbewußte Wirkung der Gemüt und Tränendrüsen in so ausgiebigem Maße affizierenden Erkennungsszenen, die nach Freytags Technik des Dramas (S. 88 ff) im griechischen Drama dieselbe hervorragende Stellung einnahmen, wie die Liebesszenen im modernen, auf der erschütternden[1]) und endlich in erlösender Weise beseitigten Möglichkeit zu bestehen, daß die beiden einander unwissentlich bekämpfen (Vater und Sohn, Brüder) oder heiraten (Mutter und Sohn, Geschwister) könnten. Der unerkannte Zweikampf zwischen Vater und Sohn stellt also das feindliche Gegenstück zur unerkannten Heirat mit der Mutter dar, und wenn auch in einer großen Sagengruppe nur der verhängnisvolle Zweikampf erzählt wird, so zeigt uns doch die Ödipus-Sage, die beide Motive psychologisch folgerichtig verbindet, daß der Sohn den Vater tötet, um von der Mutter Besitz ergreifen zu können. Der Umstand aber, daß beide Taten in Unkenntnis geschehen, spiegelt nur die psychologische Tatsache der Verdrängung dieser beiden Kinderwünsche wieder, die in ihrem weiteren Fortschritt zur Isolierung des Vatermordimpulses und weiterhin zu einer Milderung desselben im Sinne der Vaterrettung und Vaterrächung führt.

---

[1]) Vgl. Aristoteles Poetik (Reclam S. 41). „Denn eine solche Erkennung und Peripetie wird mit Mitleid (Rührung) oder Furcht (Erschütterung) verbunden sein und derartige Handlungen soll ja die Tragödie nachahmen.“ — „Wenn aber leidvolle Ereignisse in freundschaftliche Verhältnisse eintreten, wenn z. B. ein Bruder den Bruder tötet oder ein Sohn den Vater oder eine Mutter den Sohn oder ein Sohn die Mutter, oder wenn er dies beabsichtigt oder etwas Ähnliches ausführt — solchen Stoff muß man suchen“ (S. 45). Als ein sentimentales Beispiel der Erkennung von Mutter und Sohn sei das in unseren Tagen vielgespielte französische Drama: „Die fremde Frau“ von Alex. Bisson erwähnt.

In seinen Anmerkungen zu den Lais der Marie de France verweist Köhler (p. XCVI squ.) auf eine interessante Parallele: „Mit dem letzten Teil des Lais von „Milun“ hat ein anderer französischer Lai große Ähnlichkeit, nämlich der „Lai de Doon“, der von G. Paris 1879 in der Romania (VIII, 61 bis 64) zum erstenmal herausgegeben wurde und früher nur in der altnordischen prosaischen Übersetzung der „Strengleikar“ (Nr. IX, Douns liod') bekannt war. Doon, ein bretonischer Ritter, — so erzählt der Lai — hat die Hand der Herrin von Edinburg nach Bestehen gewisser von der Dame ihren Freiern aufgegebenen Proben erhalten, aber schon am vierten Morgen nach der Hochzeit verläßt er sie. Beim Abschied gibt er ihr seinen goldenen Ring und sagt ihr, wenn sie einen Sohn von ihm zur Welt bringen und dieser herangewachsen sein werde, solle sie ihm den Ring geben und ihn zum König von Frankreich schicken. Die Dame bekommt einen Sohn, und als er reiten kann, gibt sie ihm Doons Ring und schickt ihn nach Frankreich. Dort wird er ein ausgezeichneter Ritter. Auf einem Turnier zu Mont Saint-Michel in der Bretagne kämpfen er und sein Vater, ohne einander zu kennen. Der Sohn verwundet den Vater am Arm und haut ihn vom Roß herab. Nach dem Turnier bittet Doon den Sieger, ihm die Hände zu zeigen, entdeckt an dem einen Finger seinen Ring und gibt sich ihm als Vater zu erkennen, worauf dann beide nach England ziehen und der Sohn den Vater zu seiner Mutter bringt.

In beiden Gedichten also kämpft ein Sohn in einem Turnier zu Mont Saint-Michel gegen seinen Vater und wirft ihn aus dem Sattel, und in beiden erkennt der Vater den Sohn an dem Ring, den dieser trägt.

Schon G. Paris hat (a. a, O. S. 60) auf die große Übereinstimmung der beiden Lais hingewiesen, aber doch nicht mit Sicherheit auf denselben Autor zu schließen gewagt. Die Übereinstimmung mit dem Milun und die Annäherung dieser Überlieferung an die Abkömmlinge des Ödipus-Komplexes gewinnt noch an Wahrscheinlichkeit, wenn wir dazu eine andere Notiz von Paris (p. 3233) halten, die auch im „Doon de la Roche“ und in den „Enfances Doon de Maiance“ die Errettung der Mutter aus schwerer Bedrängnis hervorhebt.

Wir lassen nun ohne besonderen Kommentar die weitverbreiteten und oft in überraschender Weise übereinstimmenden Parallelen des Zweikampfes zwischen Vater und Sohn folgen, deren reichhaltige Zusammenstellung wir zum größten Teil der unermüdlichen Sammelarbeit des leider zu früh verstorbenen Reinhold Köhler[1]) verdanken. In den allermeisten Überlieferungen ist der meist erbitterte und harte Zweikampf gar nicht oder höchst unzulänglich motiviert, was uns als Folge seiner Ablösung von der eigentlichen, früher der Verdrängung verfallenen, Motivierung in der unbewußten sexuellen Rivalität verständlich geworden ist. Entsprechend der in ihrem weiteren Fortschritt auf das Vaterverhältnis selbst übergreifenden Verdrängung (Vergel-

[1]) Kleinere Schriften Bd. II. 259.

tung) fällt in fast allen Überlieferungen der Sohn, während in anderen der Zweikampf unentschieden oder mit der Erkennung und sentimentalen Aussöhnung endet.

Zur Hildebrand-Sage bemerkt Jiriczek (l. c.): „Das geschichtliche Vorbild Hildebrands ist der treue Gensimund. Der Namenswechsel trat ein, als — wohl erst in Deutschland — die Sage vom Kampf zwischen Vater und Sohn auf seine Gestalt übertragen wurde. Die Sage ist weitverbreitet: die Iren sangen und sagten schon im VIII. Jahrhundert von dem tragischen Fall Conlaochs durch die Hand seines Vaters Cuchullin (vgl. Pfeiffers Germania, X, 338; Campbell: Popular tales of the West Highland, III/184). Im „Biterolf" bekämpft Dietleib seinen Vater Diete als Feind, ohne ihn zu erkennen. Die Brüder Grimm bringen in ihrer Ausgabe des Hildebrands-Liedes[1]) noch folgende deutsche Parallelen. In dem Roman von Olger Danske trifft Galder auf seinen Vater Göde, König von Dänemark, ohne ihn zu kennen; beide streiten mit aller Kraft gegeneinander, bis schließlich ihr verwandtschaftliches Verhältnis offenbar wird. Paltrian und Wigamer entdecken noch vor dem Kampf, daß sie Vater und Sohn sind.[2]) An Bogsweiga gerät mit seinem Sohne, den er noch nie gesehen, in einen Zweikampf; er erkennt ihn erst an dem Armring, den er der Mutter des Jünglings zum Wahrzeichen hinterlassen hatte.[3]) Von romanischen Parallelen führt Köhler[4]) bei Besprechung von C. C. Casat's Schrift über den seither von W. Förster vollständig herausgegebenen Roman „Richars li biaus", in welchem ein Kampf zwischen dem Helden und seinem Sohne vorkommt, folgende an:

Dans un roman provençal d'Arnaud Vidal de Castelnaudary le héros du roman, Guillaume de la Barre et son fils (v. P. Meyer, Guillaume de la Barre, Paris 1868, p. 20 et 27), dans le poème anglais Sir Eglamour of Artoys (Ellis, Specimens, p, 537), Eglamour et Degrabell, dans le poème italien Anchroja Regina, Renaud de Montauban et Gui (v. Du Méril, Hist. de la poésie scandinave, p. 123), enfin les deux d'Ailly dans la Henriade de Voltaire."

Dazu hat Gaston Paris in einer Redaktionsnote S. 414 folgendes noch hinzugefügt: „On peut joindre à ces combats ceux de Nalabron et Robastre dans Gaufrey, de Baudouin et du bâtard de Bouillon dans Baudouin de Lebaurc (ch. XXV), de Milon et des son fils dans le lai Milun de Marie de France; celui de Renaud et d'Aimon dans Renaud de Montauban n'offre pas le même caractère." Ferner trägt Köhler in seinen Anmerkungen zur Marie de France als Beispiele des Kampfes zwischen Vater und Sohn noch nach den Gauders mit seinem Sohne Gerant in Bert-

---

[1]) Die beiden ältesten Gedichte aus dem 8. Jahrh, Cassel 1812, S. 77 u. ff.

[2]) v. d. Hagen: Deutsche Gedichte des Mittelalters, 1.

[3]) Vgl. Uhland: Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage, I, 165. — In seiner dramatischen Dichtung: Herzog Ernst von Schwaben hat Uhland übrigens die auch im Volksbuch überlieferte Auflehnung gegen den zweiten „Mann der Mutter" (Kaiser Otto) behandelt.

[4]) Revue critique d'histoire et de littérature 1868, II, 413 fg.

holds von Holle Demantin (V. 4870 ff.) und den Sadoc's mit seinem Sohn Apollo im Prosaroman von Tristan le Léonois (in des Grafen von Trenan Auszug in der Bibliothèque universelle des Romans, Avril 1776, I, 67 Oeuvres choisies du Comte de Tressan, T. VII, Paris 1788, S. 31). Man vergl. auch A. Wesselofskys Bemerkungen (Arch. f. slav. Philol. III, 588) und F. Liebrecht, zur Volkskunde (S. 406). Endlich hat Orest Miller im I. Kapitel seines russisch geschrieben Buches „Ilja Murometz und das Kiewsche Heldentum“, St. Petersburg 1869, abgesehen von slawischen Beispielen noch (nach Köhler, Kl. Schr. II) folgende entferntere Parallelen angeführt. Desramés und Rainouard in der „Bataille d'Aliscaus“, Malveris und Ysoré in der „Prise de Pampélune“, Andronikus und sein Sohn in einem griechischen Volkslied (s. M. Büdinger, Mittelgriech. Volksepos, Leipzig 1866). Ein anderer russischer Gelehrter, A. Kirpičnikow, hat in seinem Buche: „Versuch einer vergleichenden Theorie des westländischen und russischen Epos. Die Gedichte des longobardischen Zyklus“ (Moskau 1873, S. 170) zu Millers Beispielen noch nachgetragen, 1. daß im „Gui de Bourgogne“ die Kinder Frankreichs unter Führung eines von ihnen gewählten Königs, des Gui, nach Spanien ziehen, wo ihre Väter seit langen Jahren weilen, und daß ihre Väter sich, ohne sie zu kennen, zum Kampfe gegen sie bereiten; 2. daß im „Gaydon“ Gaydons Kampf gegen Karl ein Krieg der Söhne mit den Vätern ist, in dem die Söhne Sieger bleiben; 3. daß in „Parise la duchesse“ der Vater seinen Sohn, ohne ihn zu kennen, belagert, aber ein eigentümliches Mitgefühl empfindet. „Die ersten zwei Beispiele“ — bemerkt Kirpičnikow — „sind interessant als kollektivisch, das letzte durch Verwandlung des Kampfes in eine Belagerung“. In bezug auf das dritte Beispiel ist K. ungenau: der Vater — Raymond, Herzog von Saint-Gilles — belagert nicht seinen Sohn — Hugues —, sondern seinen Vasallen Clarembaut, in dessen Dienst allerdings Hugues steht. Dagegen findet bei einem Ausfall der Belagerten ein wirklicher Einzelkampf zwischen Raymond und Hugues statt, in welchem der Sohn den Vater aus dem Sattel wirft. In diesem Kampf sagt der Herzog in bezug auf Hugues (S. 65 der Ausgabe von Guessard und Larchey):

Il ne sai que ce vant ne á que ce puet aler,
Orandroit l'am je plus que nul home charnel.

Auch Ossians schönstes Gedicht, Karthon, behandelt die gleiche Fabel (Vgl. Jahrb. f. rom. Lit. 2, 195). Klesamohr hat seinen Sohn Karthon noch nie gesehen, weil er vor seiner Geburt fliehen mußte, und weiß daher nicht, daß er ihm nun als Feind gegenübersteht. Karthon sucht, wie der alte Hildebrand, den Streit zu vermeiden, da ihm ahnt, der Gegner könne sein Vater sein. Der Alte aber besteht — wie im Hildebrandlied der Sohn — auf dem Kampf und sticht den Sohn in die Seite, der sterbend seinen Vater nennt. Aus Gram darüber stirbt der Alte vier Tage nachher. Aus dem psychologisch vollkommen zutreffenden Umstand, daß der Gegner, der auf

dem Zweikampf besteht, auch Sieger bleibt, möchten wir auch für das Hildebrand-Lied auf den ursprünglichen Tod des Vaters schließen. Derjenige von den Gegnern, welcher mit inneren Zweifeln in den Kampf zieht, wird nicht seine gesamte Energie im Streit verwerten können und muß also eher fallen; im Hildebrand-Lied wäre der Sieg des Vaters gleichbedeutend mit dem bewußten Mord des erkannten Sohnes und darum hat gerade der Ausgang dieses Zweikampfes so mannigfache Modifikationen erfahren. Die mysteriöse „Stimme des Blutes", die zu Hildebrand spricht und die auch Karthon vom Zweikampf abhält, ist psychologisch nur ein Ausdruck dieser aus der zwiespältigen infantilen Einstellung folgenden Unentschlossenheit.[1]) Überaus deutlich zeigt sich dieses Schwanken der Empfindung, die bald dem Sohne, bald dem Vater den Sieg zuweist oder ihre Erkennung und Versöhnung herbeiführt, in der russischen Sage von Ilja von Murom, der mit seinem unbekannten Sohn kämpft und ihn tötet.[2]) „Nur einige Lieder kennen auch einen glücklichen Ausgang, aber diese sind unvollendet und mangelhaft. Merkwürdig ist, daß in allen diesen Liedern der Kampf in zwei Teile zerlegt wird. In dem ersten ist der Sohn immer siegreich und Ilja seinem Untergang nahe, sammelt seine letzten Kräfte, bewältigt den Sohn, erzwingt von ihm seinen Namen nach dreimal wiederholter Anrede, und erfahrend, daß es sein unehelicher Sohn ist, entläßt er ihn. Der Sohn kehrt zur Mutter Latigorka zurück, erfährt die Wahrheit der Aussage und will nun seine und der Mutter Schande rächen. Er greift Ilja im Schlafe an, wird aber von dem Erwachenden an der Erde zerschmettert." (Das russische Volkepos von Bistrom, VI, 132 f.). In dieser interessanten Überlieferung greifen wir nicht nur den Verdrängungsfortschritt im Haß gegen den Vater, sondern auch dessen Ursprung aus dem Mutterkomplex mit Händen. Der erste Teil der Lieder, in dem der Sohn siegreich bleibt, verrät noch deutlich die ursprüngliche Tendenz der Vatertötung, die später zur Besiegung des Sohnes und in der vorliegenden Überlieferung bereits zu einer Begnadigung (Rettung) abgeschwächt wurde. Der zweite Teil verrät uns aber aufs unzweideutigste den zu Grunde liegenden Ödipus-Komplex, wobei die Unehelichkeit des Sohnes nicht so sehr der Abschwächung wie der Rechtfertigung im Sinne des kindlichen Familienromans dient.[3]) Die Auffassung des in seine Mutter verliebten Kindes, daß die Mutter durch den Geschlechtsakt mit dem Vater geschändet

[1]) In Anzengrubers Roman: „Der Schandfleck" heißt es (S. 324): „Was auch die Leute schwätzen von verwandtem Blut, das ordentlich aufsieden müßte, wenn sich Kind und Eltern, auch ungekannt, zusammenfinden, das ist doch nur gefabelt."

[2]) Fürst Wladimir und seine Tafelrunde. Altrussische Heldenlieder. Leipzig. 1819. S. 75 ff. Vgl. auch Orest Miller: „Das Hildebrand-Lied und die russischen Lieder von Ilja Murometz" (Arch. f. d. Studium d. neueren Sprachen XXXIII, 1863 p. 267.).

[3]) Vgl. den Mythus von der Geburt des Helden.

sei, wird hier durch die uneheliche Geburt des Sohnes gerechtfertigt (rationalisiert) und der Umstand, daß der Sohn versucht, dafür den Vater im Schlaf zu töten, weist deutlich auf die infantile Situation im Schlafgemach der Eltern, wo dieser Komplex seine entscheidende Verstärkung und Fixierung empfängt. Die Tötung des Sohnes ist entsprechend der schon im ersten Teil der Sage angedeuteten reuigen Verdrängungstendenz im zweiten Teil wirklich durchgeführt. Wir wiederholen hier die bereits erwähnte Einschränkung, daß wir für unsere Rekonstruktion der ursprünglichen Motivgestaltung lediglich psychologische und nicht auch literarische Geltung beanspruchen. Daß es eine ursprünglichere Überlieferung von der Tötung, vielleicht sogar dem bewußten Mord des Vaters gab, ist wahrscheinlich, aber nicht unbedingt erforderlich. Die Auffassung der vorliegenden Überlieferungen als sekundärer Bildungen bezieht sich nur auf ihre psychologische Vorstufe, gleichgültig, ob diese nun literarischen Niederschlag gefunden hat oder nicht. Wie aber unsere psychoanalytische Durchforschung des individuellen Seelenlebens und die hervorgehobenen auffälligen Merkmale der Sagenüberlieferung zeigen, kann die Überlieferung von der Tötung des Sohnes nur als eine Reaktionsbildung auf die ursprünglich erfolgreiche Auflehnung des Sohnes gegen den Vater aufgefaßt werden.

Der besonderen Hervorhebung wert ist die berühmte in Firdusis Königsbuch (Schah-nameh, übers. v. Görres) erzählte Episode vom Zweikampf des berühmten Helden Rustem mit seinem unerkannten Sohn Sohrab [1]). Auch hier zieht der noch knabenhafte Sohrab auf die Suche nach seinem Vater aus, um die Schmach seiner Mutter Tahminah, die nur als Geliebte Rustems gilt, zu rächen (sie ist oben Mädchen, unten Schlange). [2])

Rustem hatte sich einst, auf seinen Zügen außerhalb Jrans, mit einer turanischen Fürstentochter, die sich ihm angetragen hatte, im Geheimen vermählt, sie aber gleich nachher verlassen, wie die Väter in der Hildebrand-, Milun- und anderen Sagen. Endlich treffen Vater und Sohn unerkannt aufeinander. Im Gegensatz zum Hildebrand-Lied, wo der Vater von unbestimmten Ahnungen vom Zweikampf abgehalten wird, ist in der Jran-Sage der Sohn von Besorgnis und trüben Gedanken ergriffen, während der Vater — wie im Hildebrand-Lied der Sohn — das Freundschaftsanerbieten des Gegners mißtrauisch zurückweist. Da nun die Jran-Sage nach einigen, der ambivalenten Einstellung Rechnung tragenden Wechselfällen, mit dem Fall des Sohnes endet, so dürfen

[1]) Eine solare Deutung dieser Überlieferung hat Siecke in d. Zeitschr. f. Rel. Wissensch. I, S. 139 versucht. — Auf die Ähnlichkeit mit dem Hildebrand-Lied hat Anthes (Weim. Jahrb. IV, 1856) hingewiesen.

[2]) Zum Muttercharakter dieses Schlangenweibes vgl. man meine Abhandlung „über das Motiv der Nacktheit in Sage und Dichtung“ („Imago“ I, 1912) sowie: „Völkerpsychologische Parallelen zu den infantilen Sexualtheorien“ (Zentralbl. f. Psa. II, 1912, H. 7 bis 8).

wir darin eine Bestätigung unserer Auffassung vom ursprünglichen Untergang des Vaters im Hildebrand-Lied sehen; denn wir mußten schließen, daß die dunklen Ahnungen, die jeweils einen der beiden Gegner schrecken, sich auf seinen bevorstehenden Fall beziehen, der im Hildebrand-Lied den Vater, in der Jran-Sage den Sohn trifft. Daß aber auch die Rustem-Sage in der gegenwärtigen Gestalt nicht die psychologisch ursprünglichen Motive aufweist, zeigt das Detail des Zweikampfes, der mit seinen Wechselfällen an die erwähnten russischen Überlieferungen erinnert. Bei *Firdusi* dauert der Kampf mehrere Tage und wird dreimal erneuert. Beim zweiten Gang *unterliegt* aber seltsamerweise der als Held berühmte *Vater* dem noch knabenhaften Sohn [1]). Schon reißt Sohrab den Dolch aus der Scheide, um dem Vater, den er noch nicht erkennt, den Kopf vom Rumpf zu trennen, als dieser auf eine List verfällt: er beruft sich auf eine Landessitte, wonach der Sieger den Besiegten erst töten dürfe, wenn er ihn zum zweitenmal zu Fall gebracht habe. Es kommt also zum dritten Kampf, vor dem aber Rustem sich von Gott seine Riesenstärke [1]) wieder erbittet, von der ihm früher auf seinen Wunsch ein Teil genommen worden war. Unter dieser Riesenstärke bricht nun Sohrab wie ein Rohr zusammen. Tödlich verwundet gibt er sich dem Vater zu erkennen und bezeugt die Blutsverwandtschaft durch einen Onyx, den ihm die Mutter gegeben hatte.

Indem wir auf die von *Ehrenreich* [2]) erwähnten polynesischen und amerikanischen Parallelen zum Zweikampf zwischen Vater und Sohn nur hinweisen, wenden wir uns der bedeutsamen, für uns interessantesten und wertvollsten, griechischen Überlieferung zu, welche die gleiche Sage vom unerkannten Zweikampf zwischen Vater und Sohn in zwei seltsamen und einander psychologisch ergänzenden Varianten auf *Odysseus* übertragen hat. Diese Überlieferungen sind uns hauptsächlich durch die griechischen Tragiker, vornehmlich durch die Tragödienfragmente des *Sophokles* bekannt, was uns erwünschte Gelegenheit bietet, in die Stoffwahl und damit die Psychologie des Ödipus-Dichters Einblick zu tun. Es kann uns nicht wundern, auch in anderen Werken des attischen Tragikers den unbewußten Vatermord behandelt zu finden. So dürfte *Sophokles* eine solche Episode der Odysseus-Sage in seiner Tragödie: Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ ἢ Νίπτρα (Odysseus vom Rochenstachel getötet oder das Fußbad) behandelt haben, in deren Verlauf *Odysseus von einem seiner unehelichen Söhne*, von *Telegonos*, dem Sohn der Kirke, *getötet wird*. Die Tragödie selbst ist zwar nicht erhalten, aber ihr Inhalt läßt sich aus der ebenfalls verlorenen, in ihren Fragmenten jedoch reichlicheren Tragödie *Niptra* des römischen Dichters *Pacuvius* ergänzen.

---

[1]) Diese Übertreibungen spiegeln getreu die infantile Einstellung des Kindes zum Vater wieder; vgl. besonders den Kampf *Ortnits* mit seinem Vater Alberich.

[2]) Die allgem. Mythologie und ihre ethnolog. Grundlagen. Leipzig, 1910.

Da Odysseus die Weissagung erhalten hatte, er werde durch seinen Sohn den Tod finden, hütete er sich vor Telemachos, seinem ehelichen Sohn, dessen Umgang er sich sogar verbat. Einst kommt sein Sohn Telegonos, den ihm die Kirke geboren hatte, nach Ithaka und will nachts in den ihm unbekannten Palast des Odysseus eindringen. Beim Versuch, ihn daran zu hindern, entsteht ein Lärm, durch den Odysseus geweckt wird. In der Meinung, sein Sohn Telemachos wolle ihn nächtlicher Weile überfallen, eilt er mit gezücktem Schwert hinaus und kämpft im Dunkeln mit Telegonos. Im Verlauf des Kampfes erhält Odysseus eine Wunde, an der er stirbt.

(Nach Ribbeck: Die römische Tragödie.)

Charakteristisch ist auch hier wieder der Zug, daß Odysseus gleich an einen Überfall seines Sohnes denkt, als ihn der Lärm weckt, ähnlich wie König Philipp und Theseus das angeblich gehässige Verhalten ihres Sohnes nicht überrascht. Auch bei Odysseus werden also ähnliche Befürchtungen als immer rege vorausgesetzt und der Orakelspruch, der ihm den Tod von der Hand des Sohnes weissagt, ist nur ein Projektionsausdruck dieser unbewußten Befürchtungen. Das nicht zu vermeidende Schicksal des Orakels erinnert in seiner mißverständlichen Auffassung an das Orakel des Ödipus: wie Ödipus seinen Pflegevater Polybos für den im Orakel Genannten hält, so hält auch Odysseus seinen Sohn Telemachos für den im Orakel genannten Mörder, ohne an seinen anderen Sohn Telegonos zu denken.[1])

Im Verlaufe seiner Entwicklung muß aber auch bei dem attischen Tragiker jener bedeutsame, aus der Vergeltungsfurcht entspringende Umwandlungsprozeß aus dem Sohn in den Vater vor sich gegangen sein, den wir allerdings hier aus Mangel an biographischem und literarischem Material nicht so im Detail verfolgen können, wie bei Schiller (Kap. III) oder Shakespeare (Kap. VI), der sich aber doch in der Stoffwahl entscheidend äußert, da der Dichter sich späterhin nicht mehr dem Vatermord und Mutterinzest zuwandte, sondern der Bestrafung des Sohnes und dem abgeschwächten (Stiefmutter-) oder gänzlich verhinderten Inzest (Telephos). Das wenige, was uns von persönlichen Daten über Sophokles berichtet ist, reicht merkwürdigerweise gerade hin, um unsere Auffassung sehr wahrscheinlich zu machen, daß auch die Stoffwahl des attischen Tragikers, wenn sie gleich nach den Moden der damaligen Zeit und auf Grund der gegebenen Überlieferung erfolgte, doch von persönlichen Momenten entscheidend beeinflußt war. Nach Christ (Gesch. der griech. Lit.) soll Sophokles selbst einige außereheliche Söhne gehabt haben, außerdem hatte er von seiner Gattin Nikostrate einen rechtmäßigen Sohn, Jophon, der ebenfalls tragischer Dichter war und sogar mit seinem Vater um den Preis kämpfte. Aber auch von ernsten Zwistig-

[1]) Neuerdings hat Gerhart Hauptmann in einem Fragment gebliebenen Drama „Telemach" diesem Stoff wieder näher zu treten versucht. (Die neue Rundsch. 1910.)

keiten zwischen Vater und Sohn wird berichtet, ja der Sohn klagte den Vater bei den Blutsverwandten (φράτορες) wegen Geisteszerrüttung (παρανοίας) an. Es ist bekannt, daß Sophokles seine geistige Klarheit dadurch bewiesen haben soll, daß er angeblich aus dem „Ödipus auf Kolonos" das Chorlied, das Athen verherrlicht, vorlas, worauf ihn die Richter freisprachen. Im selben „Ödipus" hat Sophokles in der harten Behandlung des Ödipus durch seine Söhne Polyneikes und Eteokles, in der Bestrafung also des Ödipus für seinen Vatermord, wahrscheinlich seine eigene Wandlung vom hassenden Sohn zum gehaßten Vater dargestellt. Den vollkommenen künstlerischen Ausdruck hat diese Gefühlswandlung dann in der dramatischen Darstellung einer anderen, gleichfalls der Odysseus-Sage entnommenen Fabel gefunden, die Sophokles in seiner Tragödie „Euryalos" behandelte. Wie der „Ödipus" und der „Telegonos" die Empfindungen des Sohnes realisiert, also den Haß gegen den Vater (nebst der Neigung zur Mutter), so entsprach der nicht erhaltene „Euryalos" den väterlichen Gefühlen, also dem Haß gegen den Sohn, der so zugleich im Sinne der Vergeltung die Bestrafung empfängt.

Inhalt und Vorfabel der Tragödie lauten nach Welcker: Nach dem Siege über die Freier war Odysseus gewisser Orakel wegen nach Epirus gegangen und hatte dort mit Enippe, der Tochter seines Gastfreundes Tyrimmas, einen Sohn gezeugt, namens Euryalos, den seine Mutter, als er herangewachsen war, mit einem Erkennungszeichen und einem verschlossenen Brief nach Ithaka sandte, um den Vater aufzusuchen. Odysseus war gerade vom Hause abwesend und seine Gemahlin Penelope, die inzwischen seinen Treubruch mit Enippe erfahren hatte, beschloß, sich zu rächen. Sie bewog also den heimgekehrten Odysseus, bevor er noch die Wahrheit erfahren konnte, den Euryalos als einen Feind zu töten. So wurde Odysseus, ohne es zu wissen, der Mörder seines Sohnes.

Diese Zweikampfepisode bringt die Odysseus-Sage, die wir im III. Kapitel (S. 114 Anm.) mit dem Tell-Mythus in Parallele stellten, diesem insofern noch näher, als ja auch dort der Vater dem Sohn — allerdings gezwungen — ans Leben geht. Interessanterweise finden wir auch hier bereits das Erkennungszeichen (Ring) und das Schreiben, das anderwärts als Uriasbrief den Tod des Nebenbuhlers bewirkt, hier jedoch zu seiner Erkennung nach vollbrachter Tötung durch den Vater und in einer Reihe angeführter Überlieferungen in sentimentaler Abschwächung zur vorherigen Erkennung des Sohnes dient. Daß die Gattin des Odysseus den Mord aus Eifersucht veranlaßt, weist nicht nur auf den sexuellen Untergrund des ganzen hin, sondern erinnert auch auffällig an den Uriasbrief, den nach Ilias (VI, 166 ff.) König Proitos dem Bellerophontes mitgibt, den die Gattin des Königs nach einem vergeblichen Verführungsversuch beim König unerlaubter Nachstellungen beschuldigt. Hier schimmert eine tiefere Motivierung für die Anschuldigung des Euryalos durch die auch sonst von zudringlichen

Freiern belästigte Penelope und für die Mordtat des Odysseus aus Eifersucht durch, der ja auch sonst die seiner Gattin unbequemen Freier skrupellos tötet. Daß nun tatsächlich ein solcher Zusammenhang in der durch Homer überlieferten Odysseus-Sage verloren gegangen ist, läßt sich aus einer epischen Fortsetzung des homerischen Gedichtes, der „Telegonie“ des Eugammon (in zwei Büchern) erkennen, welche die späteren Schicksale des Odysseus und seines Geschlechtes, zum Teil vermutlich in Umbildung der im homerischen Epos nicht verwendeten alten Züge, behandelte. Auch von diesem Epos, dem sich Sophokles in der „Niptra“ angeschlossen hat, sind nur Fragmente erhalten. Es endete bezeichnenderweise mit zwei merkwürdigen Eheschließungen: es nahm nämlich Telegonos die Witwe seines Vaters, die Penelope, zur Frau, während Telemachos, sein ehelicher Sohn, die Kirke, die Mutter des Telegonos, heiratete. Ob sich Sophokles und Pacuvius auch dieser Lösung anschlossen, ist aus den wenigen erhaltenen Fragmenten ihrer Tragödien nicht mehr zu erkennen. Es läßt sich aber auf Grund unserer bisherigen Erörterungen vermuten, daß sie sich diese großartige Kompromißbildung nicht entgehen ließen, wo jeder der beiden Söhne eines Mannes, die er von verschiedenen Frauen hat, nach dem Tode des Vaters die Mutter des Bruders, also gleichsam eine Art Halbmutter oder Stiefmutter heiratet. So finden wir also bei Sophokles neben den Variationen des Verhältnisses von Vater und Sohn, auch das Verhältnis zur Mutter hier in einer seiner Abschwächungsformen, dem Stiefmutter-Thema behandelt. In einer zweiten, noch weiter gehenden Form der Abwehr dürfte Sophokles das Begehren des Sohnes nach der Mutter, wie Welcker ausführt, in seiner Tragödie „Telephos“ behandelt haben. Dieser aus dem Atalante-Mythus geschöpfte Stoff ist von Pacuvius zu einer Tragödie: Atalante verarbeitet worden, deren Inhalt und Vorgeschichte Ribbeck wiedergibt:

Atalante hatte von Meleager einen Sohn, Parthenopäus, den sie zusammen mit Telephos aussetzte, dem Sohn aus einer heimlichen Verbindung der arkadischen Königstochter Auge mit Herkules. Die Knaben werden von einer Hirschkuh gesäugt, dann von Hirten gefunden und dem König Korythos gebracht, der sie erziehen läßt. Auge war mittlerweile nach Mysien geflüchtet, wo sie der kinderlose König Teuthras an Kindes Statt annahm. Auf den Rat des delphischen Orakels begab sich nun Telephos mit seinem Freunde Parthenopäus nach Mysien, um seine Mutter aufzusuchen. Er hilft dem König Teuthras aus schwerer Not, indem er dessen Feinde besiegt, und erhält zum Lohne dafür die Hand der angeblichen Tochter des Königs, nämlich der Auge, seiner eigenen Mutter. Da sie aber als Geliebte des Herkules gelobt hatte, sich keinem anderen Mann hinzugeben, beschloß sie, den ihr unbekannten Telephos im Hochzeitsgemach mit dem Schwert zu durchbohren. Aber eine von den Göttern gesandte Schlange erhebt sich

zwischen beiden und schreckt Auge von ihrem Vorhaben ab. Auf ihr Geständnis will sie Telephos mit derselben Waffe töten. Da ruft sie in ihrer Angst den Herakles an, dem sie ihre Jungfrauenschaft geopfert hatte, und Telephos erkennt sie daran als seine Mutter.

Auch diese Fabel enthält die zwei Jünglinge (Bluts- oder Zwillingsbrüder), von denen in der Telegonie jeder die Mutter des anderen liebt (i. e. heiratet), von denen uns aber die Telephos-Sage zeigt, daß sie eigentlich beide in die eigene Mutter verliebt sind und darum auch in anderen Sagen, wie in der Odyssee mit dem Vater, miteinander selbst in Streit geraten. Tatsächlich berichtet de Gubernatis (Zoological Mythology II, 198) das gleiche Verhältnis mit voller Erhaltung des wirklichen Mutterinzests. „The two youths Aegipios and Nephron are another form of Açvinân, who, hating each other on account of the love which each has for the other's mother, are changed by Zeus into two vultures[1]),

[1]) Die Tierverwandlung drückt hier wie anderwärts das sinnlich Abstoßende des Sexualtriebes aus (vgl. meine Studie über das Motiv der Nacktheit) und findet sich häufig mit dem Inzest verbunden, der ja als Ausdruck einer tierischen, selbst vor den eigenen Erzeugern nicht zurückschreckenden Sexualbegierde angesehen wird. So berichtet eine von Storfer (Vatermord, S. 29, Anmkg.) angeführte Überlieferung, daß Apollo einen Thessalier, der seine Mutter beschlief, in einen Geier umwandelte, „welcher Vogel von der Sprache der Ehebrecher genannt wird". Daraus hat Storfer auch die „Tiersymbolik bei Bestrafung des Vatermörders in Rom" (Abschn. IV) treffend erklärt, bei der auch die Schlange eine wesentliche Rolle spielte. Ihre phallische Bedeutung ist ja genügend bekannt und auf Grund anderer Überlieferungen, die ich in den „Völkerpsychologischen Parallelen zu den infantilen Sexualtheorien" angeführt habe, erkennen wir in der Schlange, die sich zwischen Auge und ihrem Sohne Telephos erhebt und dem manifesten Texte nach den Inzest verhindert, nichts als die hinter einer Symbolik verborgene Durchsetzung des Inzests (Ähnliche Beispiele in Kap. X). Den gleichen Sinn hat ein Traum, den Gottfried Keller am 15. September 1847 in sein „Traumbuch" (Bächthold I, Stuttgart, Cotta) einträgt. „Heute Nacht besuchte ich im Traume meine Mutter und fand eine große Riesenschlange auf dem Taburett zusammengeringelt liegen, wie unsere rote Katze, welche gestorben ist. Die Schlange bildete eine ordentliche Pyramide auf dem kleinen Stühlchen: auf dem obersten engsten Ringe lag der kleine Kopf, und neben ihm ragte das spitzige Schwanzende empor, welches aus dem hohlen Innern des Turmes vom untersten Ringe her aufstieg. Da ich erschrak, so versicherte meine Mutter, es sei ein ordentliches gutes Haustier und sie weckte dasselbe. Wirklich entwickelte sich die Schlange sehr gemütlich, gähnte und reckte sich nach allen Seiten, wobei sie die schönsten Farben schimmern ließ. Dann spazierte sie in hohen Wellenbewegungen in der Stube umher, über den Schreibtisch und über den Ofen hin, stellte sich auf den Schwanz und fuhr mit dem Kopfe, da sie sich bei weitem nicht ganz aufrichten konnte, rings an der Stubendecke umher, als ob sie Raum suche. Dann folgte sie der Mutter in die Küche und auf den Estrich, wo sie hinging. Auch ich tat bald vertraut mit dem Tier und rief es gebieterisch beim Namen, den ich vergessen habe. Plötzlich aber hing die Schlange tot und starr über den Ofen herunter, und nun fürchteten wir sie erst entsetzlich und flohen aus der Stube. Da wurde sie wieder munter, putzte sich, lachte und sagte: „So ist es mit euch Leutchen! Man muß immer tot scheinen, wenn man von euch respektiert werden soll." — Wir lachten auf, spielten mit ihr und streichelten sie. Da stellte sie sich wieder tot; sogleich wichen wir ent-

after that Aegipios, by a stratagem of Nephron, mixted himself with his own mother."

Zur Telephos-Tragödie des Sophokles bemerkt Ribbeck: „Es ist unzweideutig bezeugt, daß jene Gefahr des Telephos, dem Schicksal des Ödipus zu verfallen, wirklich auf der griechischen Bühne dargestellt wurden." Und Welcker vermutet, daß im Drama des Sophokles diese Erkennungsszene zwischen Mutter und Sohn den Mittelpunkt des Dramas bildete. Die Abschwächung des wirklichen Inzests läßt sich da mit Händen greifen, denn Mutter und Sohn werden zwar — ganz wie im Ödipus — miteinander verheiratet, aber die sexuelle Vereinigung wird durch die Erkennung vereitelt. Noch weiter geht dann die Verdrängung der Neigung zur Mutter in der Phädra des Sophokles, wo zwar die Liebe dem Sohn offen eingestanden, aber von ihm abgelehnt wird, wo aber wegen des anstößigen weiblichen Liebesantrages die Mutter zur Stiefmutter gemildert ist.

So sehen wir also neben der „säkuleren Verdrängung", die sich in den Mythenbildungen und der abschwächenden Wandlung ihrer dichterischen Bearbeitungen spiegelt (Stiefmutter-Thema), die in jedem Einzelfalle parallel verlaufende individuelle Verdrängung, welche nicht nur die Ausarbeitung des einzelnen Werkes begleitet (vgl. Don Carlos), sondern sich auch in der Aufeinanderfolge der verschiedenen Werke eines Dichters äußert, die den Inzestkomplex von seinem stürmischen Ausbruch in der Pubertät über das Stadium der Vergeltungsfurcht bis zum abgeklärten Vaterstandpunkt zeigen.

Der Kampf zwischen Vater und Sohn gehört, in verschiedener Intensität und Ausprägung, zu den meist benützten dramatischen Requisiten der Dichter aller Zeiten, deren künstlerische Entwicklung ja, wie sich immer unzweideutiger erweist, vom Vaterkomplex ihren Ausgang nimmt. Im folgenden können nur einige Proben aus dem reichen Material geboten werden.

---

setzt zurück. Sie machte sich wieder lebendig, und wir näherten uns wieder. Sie erstarrte nochmals und wir sprangen immer wieder fort. So trieb sie das Spiel, während ich mich in andere Träume verlor, die sehr schön waren. Denn es reut mich sehr, daß ich alles vergessen habe."

Auf Grund unserer Traumanalysen erkennen wir in diesem Traume leicht einen verhüllten Inzesttraum mit der Mutter, in dem die auf autoerotischem Wege (spielen, streicheln) erzielte und jedesmal durch Erschlaffen der Schlange angedeutete Ejakulation durch die Angst ersetzt ist. (Vgl. über diesen Mechanismus meine Ausführungen im Jahrb. II, 1910, S. 521.) Die Bedeutung des Mutterkomplexes in Kellers Schaffen aufzuzeigen, würde hier zu weit führen. Es sei nur (nach Bächthold, 3. Aufl., II, 47) ein Ausspruch von Kellers Freund Schulz angeführt, der in einem offenen Brief den „Grünen Heinrich" als Selbstbiographie bezeichnet und dann fortfährt: „Noch nie ist ein Gedicht der Liebe zwischen Mutter und Sohn gedichtet worden, so einfach und innig, so wahr und schön." — In der Geschichte „Frau Regel Amrain und ihr Jüngster" wird neben dem Verhältnis des Knaben zur Mutter auch das des Dichters zu seiner Schwester (Regula) dargestellt. Ähnlich lieben in dem dramatischen Fragment „Therese" Mutter und Tochter denselben Mann. In Gottfried Kellers „Ursula" wird nach einer Bemerkung Bleulers (Schizophrenie S. 98, Anmkg.) der heilige Gals zum Geliebten und zugleich zum Sohn der Ursula.

In Philipp Massingers Tragödie „The unnatural combat“ fordert der junge Malefort seinen Vater, den Admiral von Marseille, als Rächer seiner Mutter zum Zweikampf heraus; sie war von ihrem Gatten vergiftet worden, weil er eine andere seiner Sinnlichkeit mehr Zusagende heiraten wollte. Der Sohn fällt in dem Kampf und der Vater frohlockt an seiner Leiche (Koeppel, Quellen, S. 85). Die inzestuöse Wurzel der Rivalität zwischen Vater und Sohn ist mit Verschiebung in die zweite Generation (Verjüngung der Mutter; Stiefmutter) in der leidenschaftlichen Liebe des Vaters für seine Tochter angedeutet (vgl. die Inhaltsangabe dieses Teiles der Tragödie in Kap. XI). Der Vaterkomplex bildet auch das Hauptthema in Massingers „The fatal dowry“, wo der junge Charolois sich für seinen im Gefängnis gestorbênen Vater opfert, indem er dessen Stelle im Schuldturm einnimmt und so die Bestattung ermöglicht. Durch dieses Beispiel der Sohnestreue gerührt, befreit ihn Rochfort und gibt ihm seine Tochter zur Frau. Sie liebt aber Novall und wird von ihrem Gatten in dessen Armen überrascht. Novall wird zum Kampf gezwungen und getötet (Verschiebung des Zweikampfes); über das schuldige Weib spricht der Vater das Todesurteil aus, das der Gatte vollstreckt. Charolois wird nach richterlichem Freispruch von einem Klienten des Hauses Novall niedergestochen. Die Aufopferung des Sohnes für den im Schuldturm schmachtenden Vater erinnert Koeppel mit Recht an die von Cornelius Nepos berichtete Aufopferung des Cimon für seinen Vater Miltiades. Doch ist in beiden Fällen die ambivalente Einstellung des Sohnes nicht zu übersehen, der sich zwar auf der einen Seite für seinen Vater opfert, aber offenbar nur aus einem mächtigen Schuldgefühl gegen ihn, dessen inzestuöse Wurzel in Cimons Verheiratung mit seiner Stiefschwester noch angedeutet ist, während in Massingers Tragödie die ursprüngliche Rivalität mit dem Vater durch die eifersüchtige Tötung des bevorzugten, beneideten Nebenbuhlers vertreten ist. Den der Fabel zu Grunde liegenden Vaterkomplex hat, wie Reik in einer interessanten Studie [1] zu zeigen versuchte, neuerdings Richard Beer-Hofmann in seiner Tragödie „Der Graf von Charolais“ (S. Fischer 1904) psychologisch tiefer zu fassen gesucht.

Calderons „Leben ein Traum“, wo der Vater den Sohn auf Grund eines Orakelspruchs in grausamer Gefangenschaft hält, wird noch Erwähnung finden; ebenso des gleichen Dichters „Standhafter Prinz“, der auch das Thema der Aufopferung des Sohnes behandelt. (Kap. VII, S. 247 Anmkg. 2.) In Lessings geplantem „Kleonnis“ sollte Euphaes seinen Sohn Kleonnis töten, ohne ihn zu kennen. In Hebbels „Agnes Bernauer“ liegt Herzog Ernst mit seinem Sohn Albrecht in Streit, weil er sich weigert, die vom Vater ausersehene Braut zu nehmen und sich heimlich mit der schönen Bürgerstochter vermählt. Agnes äußert Bedenken wegen der Strenge des Herzogs: „Und wenn er das Schwert zieht?“ — Albrecht: „So

---

[1]) „Richard Beer-Hofmann“ von Dr. Theodor Reik (Verlag R. Eichler, Leipzig 1912).

gibt er mir das Recht, auch nach dem meinigen zu greifen“ (II 9). — Und als der alte Herzog die Eheschließung des Sohnes erfährt (III, 13), will er sich mit gezücktem Schwert auf den Sohn stürzen, und sie geraten fast ins Handgemenge. Doch als der Sohn in der Schlacht mit dem Vater zusammentrifft, da vermeidet er den Kampf mit der bedeutungsvollen Motivierung: „Ihr habt mir bei Alling das Leben gerettet! (Mit einer Handbewegung) Fort! Fort!“ (V, 9). — Diese Revanche für die eigene Lebensrettung (i. e. Lebensschenkung) erinnert auffällig an die gleiche Revanchephantasie des Sohnes in „Kabale und Liebe“ („Vater! Ihr hattet einmal ein Leben an mich zu fordern“). Daß auch in der modernen Dichtung der Kampf, oder in abgeschwächter Form der Konflikt mit dem Vater als harmloserer Verdrängungsausdruck der inzestuösen Fixierung an die Mutter in zahllosen Varationen erscheint, kann hier bloß angedeutet werden. Die Zahl dieser Produktionen ist Legion und es seien nur einige bedeutsamere hervorgehoben. Dostojewsky, in dessen Werken es sich fast immer um einen Mord handelt, läßt in seinem großangelegten Roman „Die Brüder Karamasow“ die Söhne den Vater ermorden. Interessant im Sinne der Gefühlsumwandlung ist auch seine dem Vaterkomplex entstammende politische Stellung gewesen. In seiner Jugend gehörte er einer revolutionären Partei an, die den Sturz des Despotismus und die Ermordung des Zaren bezweckte. Als er nach verbüßter Strafe aus Sibirien zurückkehrte, wurde er loyal und ein Verteidiger des Despotismus. — In Mereschkovszkys historischem Roman „Peter der Große und Alexei“, auf den Ferenczi im Jahrb. f. Psa. I, S. 448 das psychoanalytische Interesse gelenkt hat, ist die grausame Behandlung des unterwürfigen Sohnes durch den Vater dargestellt. — Auch Ibsen rückt, wie Freud in der „Traumdeutung“ (2. Aufl. S. 181) erwähnt, in seinen frei erfundenen Stoffen den Konflikt zwischen Vater und Sohn gerne in den Vordergrund des Interesses. Am deutlichsten in der „Wildente“, wo Gregers Werle seinem Vater heftige Vorwürfe wegen der schlechten Behandlung und Untreue gegen die früh verstorbene Mutter macht, die in der Erinnerung des Sohnes als infantiles Idealbild weiterlebt. Die ursprünglich der Mutter geltende Rettungsphantasie sucht nun der überspannte Sohn an dem glücklichen Eheleben Hjalmars zu realisieren. Im Verhältnis Hjalmars zu seinem unglücklichen Vater, dessen er sich in vornehmer Gesellschaft schämt, den er aber in seinen vier Wänden ehrt und liebt, hat der Dichter die zweite den Vater schätzende Komponente der infantilen Einstellung dargestellt. In dem großen Wortstreit zwischen Vater und Sohn fällt der an einen ähnlichen Ausspruch des Don Carlos[1]) gе-

[1]) I. Aufz. 2. Szene:

„Warum von tausend Vätern
Just eben diesen Vater mir? Und ihm
Just diesen Sohn von tausend bessern Söhnen?
Zwei unverträglichere Gegenteile
Fand die Natur in ihrem Umkreis nicht.
Wie mochte sie die beiden letzten Enden
Des menschlichen Geschlechtes — mich und ihn —
Durch ein so heilig Band zusammenzwingen?“

mahnende Satz von seiten des Vaters: „Gregor, gibt es wohl einen Menschen auf der Welt, der dir so zuwider wäre, wie ich?" — Gregor (leise): „Ich habe dich zu sehr aus der Nähe geschaut." — Werle: „Du hast mich mit den Augen deiner Mutter angesehen?" — Noch heftiger klagt der Sohn den Vater in dem „Familiendrama": „Gespenster" an, wo der verhinderte Geschwisterinzest noch deutlich auf die inzestuöse Wurzel der Rivalität hinweist (vgl. Kap. XXIV). Oswald: Vater — Vater — Vater! Ich habe meinen Vater ja niemals gekannt. Ich habe keine andere Erinnerung an ihn, als daß er mir einmal Übelkeit verursacht hat." Frau Alving: „Es ist entsetzlich, das zu denken! Sollte ein Kind nicht trotzdem Liebe für seinen Vater hegen?" — Oswald: „Wenn ein Kind seinem Vater für nichts zu danken hat? . . . Hältst du wirklich noch an dem alten Aberglauben fest . . ." (Reclam S. 72). Auch hier findet sich das gleiche Motiv wie in der „Wildente" von der duldenden und unter der Untreue des Vaters leidenden Mutter, das wir als Rettungsphantasie kennen. Auch zum Revanchemotiv der Lebensschenkung bieten die „Gespenster" ein interessantes Gegenstück, das an die im III. Kap. (S. 105) zitierten Spekulationen Franz Moors über die Geburt erinnert. Frau Alving verweigert dem Sohn das Versprechen, ihm in seinem Anfall das tödliche Gift einzugeben, mit dem Hinweis, daß sie ihm das Leben geschenkt habe. Oswald: „Ich habe dich nicht um das Leben gebeten. Und welch ein Leben hast du mir gegeben? Ich will es nicht! Du kannst es zurücknehmen." Auch in dem Jugendwerk „Peer Gynt", das eine überschwengliche Liebe zur Mutter und deren Identifizierung mit der Geliebten Solveig verrät[1]), wird das Verhältnis zum Vater in paranoischer Ausgestaltung des Familienromans behandelt: Peer Gynt, der abnorme Größen- und Kaiserphantasien hat, wird im Irrenhaus für den Kaiser erklärt. (Vgl. auch die paranoischen Stimmen. Reclam S. 133 ff.) — In der von Ibsens Gesellschaftsdramen ausgehenden „naturalistischen" Richtung ist der Konflikt zwischen Vater und Sohn an der Tagesordnung und Ibsen hat hier als Begründer des modernen Familiendramas eine ähnliche Rolle gespielt, wie wir sie Diderot (Kap. III. S. 85) zuweisen mußten. Aus der Fülle moderner Dichtung können hier nur einzelne Stichproben des Konflikts zwischen Vater und Sohn geboten werden. So Hirschfelds Drama: „Zu Hause", Ernst Hardts: „Der Kampf ums Rosenrote" (in 2. Auflage unter dem Titel: „Der Kampf" im Insel Verlag zu Leipzig erschienen), Bernsteins: „Israel", Heyermanns: „Ghetto", Gustav

---

[1]) Peer Gynt: „So wärst du gar
Des Irrenden Mutter! — O rede wahr!
Solveig: Das bin ich auch, und an ihrer Seit'
Der Vater, der dem Sünder verzeiht.
Peer Gynt (sein Gesicht verklärt sich und er ruft).
O meine Mutter, du sprichst mich los —?
Verbirg mich, verbirg mich in deinem Schoß!

Solveig singt nun das wunderschöne Wiegenlied, bei dessen Klängen der alte Mann in ihrem mütterlichen Schoße einschläft. — Die gleiche Situation wurde in Strindbergs „Vater" hervorgehoben (S. 33 Anmerkung).

Wieds Erzählung: „Aus jungen Tagen“, wo die Phantasie eines mit gezücktem Messer auf den Vater losgehenden Knaben geschildert ist, ferner das schon erwähnte Drama von Verhaeren „Das Kloster“, worin, mit bezeichnender Ausschaltung aller Frauengestalten, die Reue über den Vatermord dargestellt ist und endlich jüngst das Drama: „Herzog Heinrichs Heimkehr“ von Hans Franck (Berlin, Oesterheld 1911), das die Wiederkehr des totgeglaubten (vgl. Theseus). Heinrich schildert, den der inzwischen zur Herrschaft gelangte Sohn sich anzuerkennen weigert. In einer Novellensammlung von Rudolf G. Binding: „Die Geige“ (Insel Verlag 1911) findet sich eine Erzählung „Die Waffenbrüder“, die in Anlehnung an Gestalten des Nibelungenliedes den unerkannten Zweikampf zwischen Vater und Sohn behandelt. In einem preußischen Reiterregiment kämpfen gegen die Armee des dritten Napoleon Schulter an Schulter der Waffenschmied Thomas Woller, ein Rheinlandssohn, und ein Heimatloser, Daniel Roux, der Fechtmeister. Treueste Waffenbrüderschaft, in der heißen Esse flammender Gefahr gehämmert, hat die beiden vereint und Daniel nach Friedensschluß bewogen, in des Waffenschmieds Heimatstadt seßhaft zu werden. Und es ergibt sich, daß kein anderer als er den Freiwerber für Thomas machen darf, da sich der Freund in ein starkmütig wehrhaftes Frauenzimmer verliebt. Die schöne Gertrud, selbstherrliche Verweserin von ihres Bruders Gutswirtschaft, reizt aber Daniel durch Trotz und Widerstand so sehr, daß er, höhnischen Zuruf zur Tat wandelnd, an des Freundes Stelle nächtlicherweile bei ihr eindringt und sie bezwingt. Dieses Geheimnis, wohlverwahrt durch alle Jahre, die Thomas und Gertrud als Eheleute miteinander lebten, wird der Verwitweten eines Tages in rühmender Geschwätzigkeit durch Daniels Gattin verletzend enthüllt. Die Veratene vertraut ihre Schmach dem heranwachsenden Sohne, der sie an dem bislang verehrten Freunde und Lehrer zu rächen beschließt. So fällt Daniel im Zweikampf mit dem eigenen unerkannten Sohn von eigener Klinge — und der dunkle Fluß führt Gertrud mit sich, die zu spät dunkle Zusammenhänge erraten hat. (Nach einer Inhaltsangabe von M. Wied in der „Zeit“.)

Die auffällige Übereinstimmung in den Stoffen und der Gestaltung der wesentlichen Motive kann uns aber nicht so sehr als literarische Nachahmung, Beeinflussung, Reminiszenz oder bei der Sagenbildung als Motivwanderung erscheinen; wir glauben sie vielmehr auf Grund des gleichen seelischen Entwicklungsganges in einem tieferen Sinne verstanden zu haben, wenngleich wir es als selbstverständlich ansehen, daß diese in gleicher Weise wiederkehrenden psychischen Konstellationen je nach der seelischen und intellektuellen Begabung des einzelnen bald mehr, bald weniger der Anlehnung an bereits bestehende Phantasiebildungen bedürfen, wie sie ja in exquisiter Weise die Mythen dem gänzlich Unproduktiven gewährt. Oft genug ist aber auch dieses Ausleben der schlecht verdrängten unbewußten Komplexe in der Phantasie nicht möglich und es resultiert — wieder je nach der Veranlagung und dem daraus folgenden Schicksal — der Perverse, der Neurotiker oder der Verbrecher. Wir brauchen uns ja

nur den Fall vorzustellen, wo diese ehemals in der Realität ausgelebten, dann im entstellten Traum und den logisch abgeschliffenen Phantasien zum Ausdruck kommenden, dem Inzestkomplex zu Grunde liegenden Impulse auf einer höheren Kulturstufe im realen Leben durchbrechen, so haben wir den Perversen und Mörder vor uns. Und nichts kann neben der Analyse neurotischer Störungen und unserer nächtlichen Träume unsere Auffassung, daß diese verdrängten Impulse in uns allen seit der Kindheit unbewußt weiterleben und unterirdisch tätig sind, besser bestätigen, als eben die Tatsache, daß unter Wegfall gewisser Hemmungen und abnormer Verstärkung der infantilen Regungen — welche die Hemmungen zu überwältigen im stande sind — diese ursprünglichen Impulse in voller Kraßheit wieder zum Vorschein kommen.

Zur Psychologie des Verwandtenmordes.

„Die Kriminaljustiz sollte sich bemühen, die Unschuld zu entdecken, statt der Schuld."
Hebbel (Tageb.).

Die Bedeutung der infantilen Inzestkonstellation für spätere im Affekt verübte Mordtaten kann bei der regelmäßig im Unbewußten verborgenen Motivierung hier nicht in ihrem ganzen weitreichenden Umfang dargelegt werden. Doch deutet ja schon die Ödipus-Sage durch die Verknüpfung des Mutterinzests mit dem Vatermord darauf hin, daß auch heute noch, wenigstens im Unbewußten des Vatermörders, jener Konflikt tobt, wenn er sich auch auf dem Wege der Affektverschiebung nur mehr in Form des einseitig übertriebenen und darum unverstandenen Vaterhasses äußert. Indem wir auf die bereits vereinzelt angeführten Fälle „krimineller"[1]) Inzestkonstellation hinweisen, sei das unserer Untersuchung besonders naheliegende Thema der Rivalität zwischen Vater und Sohn, die auch auf unserem Kulturniveau noch überraschend häufig zu Mordversuchen gegen die nächsten Angehörigen führt, zur Illustrierung der dargelegten psychologischen Zusammenhänge an einzelnen Fällen erläutert. Zunächst seien als bloß statistische Belege für die Häufigkeit des Vatermordes einige infolge mangelnden Materials nicht weiter zu erklärende Taten angeführt, die ich in den letzten Jahren aus meiner täglichen Zeitungslektüre gesammelt habe. Die meisten Fälle zeigen ein frühes, auffällig feindseliges Verhältnis zwischen Vater und Sohn, das bald gänzlich unmotiviert erscheint, bald durch materielle Motive rationalisiert wird, sich aber in den

[1]) Auf die Bedeutung der „kriminellen" Instinkte hat neuerdings auch Stekel (Die Sprache des Traumes, Wiesbaden 1911; Kriminalität und Berufswahl, Archiv f. Kriminalanthropol. Bd. 41; Neurose und Kriminalität, die Umschau Nr. 52, 1911) hingewiesen; er bringt sie aber in einen, wie mir scheint unberechtigten, Gegensatz zur Sexualität, indem er von dem sozialen Begriff der Kriminalität anstatt von dem psychologischen des Triebes ausgeht.

Fällen, wo die äußeren Verhältnisse eine Auffrischung der infantilen Inzestkonstellation mit sich bringen, als Korrelat der sexuellen Rivalität erweist.

Fall 1: „(Den Vater ermordet.) Aus Lemberg, 14. d., wird uns telegraphiert: Im Dorfe Horozki bei Bobrujski ermordeten die drei Söhne des Bauern Myslowic ihren Vater während eines Streites mit Axthieben. Die Leiche des Vaters trugen sie auf ein zum Nachbarorte gehörendes Feld und ließen sie dort liegen. Die Vatermörder wurden bereits verhaftet."

Fall 2: „(Vom Sohn erschossen.) Aus Petersburg, 22. d., wird gemeldet: Der Geheimrat Buschoden wurde gestern durch sechs Schüsse von seinem eigenen Sohn ermordet. Dieser scheint geisteskrank zu sein. Als Grund seiner entsetzlichen Tat gab er an, daß sein Vater ganz unnütz auf der Welt gewesen wäre. Ein Bruder des Mörders ist ein bekannter politischer Flüchtling, der in der Schweiz lebt."

Dieser bereits (S. 85 Anmkg.) als Beleg für die Herkunft der politischen Auflehnung (Bruder) aus dem Vaterkomplex angeführte Fall zeigt deutlich die dem Sohne selbst unbewußte Motivierung seines Tuns, was apriori durchaus nicht als Symptom einer Geisteskrankheit, sondern bloß als psychologischer Ausdruck der Verdrängungstatsache zu gelten hat. Wenn die Gerichtspsychiatrie glaubt, mit der Konstatierung der Geisteskrankheit, auch wo diese Diagnose zutreffen mag, der psychologischen Motivierung überhoben zu sein, so irrt sie eben gewaltig. Gerade die absonderliche Logik des Wahnes, welche die des unbewußten Denkens ist, fordert erst recht zur Motivierung heraus. Und wenn auch manche grauenvolle Tat dem normalen Denken und Empfinden nicht zugetraut werden kann, so hat uns doch die Psychoanalyse gelehrt, daß durch Geisteskrankheit oder Alkoholisierung [1]) keine neuen Gedanken und Impulse in den Menschen hineingebracht, sondern nur uralte und längst verdrängte infolge Wegfalls gewisser Hemmungen manifest werden.[2]) Ja, auf Grund unserer Erfahrungen müssen wir sagen, daß diese Menschen in die Psychose oder den Alkoholismus flüchten, um ihre verdrängten Komplexe ausleben zu können; oder richtiger gesagt, daß die verdrängten, nach Auslebung verlangenden Triebe in ihnen so übermächtig geworden sind, daß sie, ihr bewußtes Denken überwältigend, hervorbrechen. Der wirklich Geisteskranke wird vielleicht auf Grund seines durchgebrochenen Unbewußten

---

[1]) Vgl. Abraham: Die psychologischen Beziehungen zwischen Sexualität und Alkoholismus (Zeitschr. f. Sexualwissenschaft 1908, Nr. 8).

[2]) Als charakteristisch für die Auffassung derartiger Fälle, sei die folgende Zeitungsnotiz vom 20. Februar 1907 mitgeteilt:

„(Ein Geisteskranker.) Einen ungeheuerlichen Plan, der nur dem Hirn eines Geisteskranken entspringen konnte, faßte ein 22jähriger, stellenloser Bursche, Sohn eines in Hietzing wohnhaften Eisendrehers. Er war am 18. d. mit seiner 40jährigen Mutter allein zu Hause, machte ihr plötzlich Liebesanträge und versuchte, an ihr ein Verbrechen zu begehen. Die entsetzte Mutter konnte sich des Wahnwitzigen erwehren. Der Bursche ist zur Prüfung seines Geisteszustandes der psychiatrischen Klinik eingeliefert worden."

noch eher die eigentlichen Motive seines Tuns verraten, als der unter einem mächtigen, verdrängten Affekt stehende Neurotiker, der seine unbekannten Motive in einer für den Unkundigen irreführenden Weise sich selbst zu rationalisieren sucht.

Fall 3 zeigt neben oberflächlichen Motivierungen die auf einen schweren inneren Konflikt hindeutende Selbstbestrafung:

„(Ein dreifacher Mord in England.) Aus London, 19. d., wird uns geschrieben: Die kleine Stadt Maldon ist durch einen dreifachen Mord in Aufregung versetzt worden. Der Landbesitzer Cole lebte seit langem im Streit mit seinem Sohne Fredrick. Kürzlich wurde dem Sohn gerichtlich das Haus verwiesen, da er wegen Diebstahls angeklagt wurde. Gestern nachts lauerte der Sohn dem Vater auf, als dieser ein Pferd in den Stall brachte, und schlug mit einem Stock auf den Vater. Auf die Hilferufe des Mißhandelten eilte sein Schwager Major Kitchen herbei. Der Sohn nahm einen Revolver aus der Tasche und erschoß den Vater und Major Kitchen. Verfolgt, schoß er auf seine Verfolger, richtete aber schließlich die Waffe gegen sich und jagte sich eine Kugel durch den Kopf."

Fall 4 zeigt die Rationalisierung durch den Geldkomplex (Strenge des Vaters), der aber hier, wie in so vielen anderen Fällen, durch die Mittelvorstellung der Prostitution, das Sexuelle vertritt:

„(Die Ermordung eines Försters.) Man telegraphiert uns aus Berlin, 25. Jänner 1908: Die Ermordung des Försters Schwarzenstein am Mügelsee hat eine schreckliche Aufklärung gefunden. Der Vater ist jedenfalls von seinem eigenen Sohn ermordet worden. Der Sohn ist 20 Jahre alt, mit Vornamen Willi. Er wollte gleichfalls Förster werden und nahm Dienste bei einem Forstmeister. Da er aber wegen körperlicher Schwäche vom Militärdienst ausgeschieden war, so mußte er die Forstlaufbahn aufgeben. Er arbeitete dann kurze Zeit in einer Holzhandlung, aber er konnte nirgends lange aushalten, weil er leichtsinnig veranlagt ist. Er trieb sich viel in Kneipen mit Damenbedienung umher und machte überall Schulden. Als er nicht aus noch ein wußte, fälschte er Wechsel auf den Namen seines Vaters. Oft ist es zu Streitigkeiten zwischen Vater und Sohn gekommen. Der Vater hat sich häufig Bekannten gegenüber über seinen leichtsinnigen Sohn beklagt. Der Sohn hatte kürzlich auch von seinem Großvater ein Vermögen geerbt, er hat aber das Geld nicht erhalten, weil sein Vater es an sich genommen und ein für allemal erklärt hatte, solange er lebe, werde er es behalten und keinem anderen in die Hände geben. Nach dem Bekanntwerden des Mordes fiel es auf, daß der Sohn ein gleichgültiges Wesen zur Schau trug. . . . . Schließlich verdichteten sich die Verdachtsmomente und die Polizei verhaftete heute den jungen Mann. Er wurde an die Mordstelle hingeführt. Dort wurde er leichenblaß und schrie: „Hilfe! Hilfe!" Er wird demnächst an die Leiche seines Vaters gestellt und dort konfrontiert werden".

Fall 5 zeigt den im Unbewußten latenten Mordimpuls gegen den Vater, ohne dessen Annahme die sonderbare Tat kaum verständlich ist:

„(Ein Vatermord auf Anstiften des Vaters.) Aus Stuttgart, 27. d., wird uns telegraphiert: Der Wirt Weiß in Kalw (Schwarzwald) forderte seinen 23jährigen, geistig nicht normalen und an beiden Füßen gelähmten Sohn auf, ihn aus seiner Büchse zu erschießen. Der Sohn drückte das vom Vater selbst geladene Gewehr ab. Als der Tod nicht gleich eintrat und der gräßlich Verwundete seinen Sohn bat, ihn vollends zu töten, erschlug ihn dieser mit einem Beil. Der Vatermörder wurde ins Gefängnis eingeliefert. Die Ursache der Tragödie soll eine Geldaffäre gewesen sein."

Fall 6 mutet wie die ins Positive übersetzte Hamlet-Tragödie an mit dem vom Sohn gedungenen Mörder des Vaters und Stellvertreter bei der Mutter, der die gehemmten Wunschregungen des Sohnes an seiner Stelle realisieren soll:

„(Der furchtbare Plan eines Kindes.) Aus Marburg, 22. September 1909 wird telegraphiert: Vor dem hiesigen Schwurgericht wurde heute über ein Familiendrama verhandelt, das in Untersteiermark großes Aufsehen machte. Als der Direktor der Pettauer Sparkasse, Johann Kasper, am 18. Juli um Mitternacht den Vorgarten seiner außerhalb Pettaus gelegenen Villa betrat, wurde aus der Dunkelheit gegen ihn ein Revolverschuß abgefeuert, der seine linke Hand durchbohrte. Direktor Kasper, der zur Nachtzeit stets mit einem Revolver bewaffnet ging, feuerte mit der rechten Hand ebenfalls einen Schuß ab. Im nächsten Augenblick krachte schon ein dritter Schuß, durch den auch die rechte Hand des Direktors durchschossen wurde. Der Entwaffnete flüchtete gegen sein Haus und rief um Hilfe. Er rief seiner Frau, die am Fenster erschien, zu, ihm den zweiten Revolver, der im Nachtkästchen zu liegen pflegte, zu geben. Aber der Revolver war verschwunden. Die öffentliche Meinung bezeichnete sofort die eigene Gattin des Direktors als die Anstifterin des Mordversuches. Das Eheleben Kaspers ist nämlich ein sehr unglückliches. Direktor Kasper hatte kurz vorher einen Knecht fortjagen müssen, nachdem er die Frau und den Knecht mit der Hundspeitsche gezüchtigt hatte. Die Gattin wurde nach dem nächtlichen Vorfall verhaftet und auch ein 17jähriger Knecht namens Josef Gonsa. Er gestand nach längerer Untersuchungshaft, daß er zu der Tat verleitet wurde, und zwar nicht von der Gattin, sondern dem elfeinhalbjährigen Sohn des Direktors, Heribert. Nun wurde auch der Gymnasiast eingezogen und gestand nach längerem Leugnen, daß er den Knecht dazu angestiftet und angeworben habe, den Vater zu erschießen. Als Motiv gab der Knabe an, daß der Vater ihn streng behandelte, wenn er schlechte Schulzeugnisse heimbrachte. Den Knecht gewann er dadurch für seinen Plan, daß er ihm sagte, nach dem Tode des Vaters werde Gonsa der Herr im Hause sein. Es wurde auch erhoben, daß Gonsa sich geäußert habe, er werde nach dem Tode des Direktors seine Witwe heiraten und dann ein glückliches Leben führen. Heute war Gonsa des Verbrechens des versuchten bestellten Mordes angeklagt, Heribert Kasper mit Rücksicht auf sein jugendliches Alter nur wegen Übertretung."

Fall 7 zeigt bereits deutlicher in Form der Parteinahme für die mißhandelte Mutter den Anteil verdrängter und in Haßaffekt umgesetzter Liebesregungen am Vatermord, wobei als bezeichnend für die meisten dieser Fälle das jugendliche und der Pubertät nahestehende Alter[1]) hervorgehoben sei, welches ja durch das intensive Ringen mit dem Inzestkomplex charakterisiert ist:

„(Ein vierzehnjähriger Vatermörder.) Aus Lemberg wird telegraphiert: In Zawadow hat ein vierzehnjähriger Knabe seinen eigenen Vater ermordet. Der ortsbekannte Gewohnheitssäufer Johann Kalinczuk verbrachte die ganze Nacht in einem Wirtshause und kam erst gegen 6 Uhr früh in stark betrunkenem Zustand nach Hause. Seine Frau machte ihm wegen seines Lebenswandels heftige Vorwürfe: so entstand ein Streit zwischen Beiden, der schließlich in Tätlichkeiten ausartete. Kalinczuk fiel über seine Gattin her, schlug sie in seinem überschäumenden Zorne blutig und riß ihr mit seinen Zähnen Stücke Fleisches aus dem Leibe. Der vierzehnjährige Sohn nahm sich der Mutter an;[2])

---

[1]) Auch Kovalevsky (Zur Psychologie des Vatermordes. Monatsschr. f. Krim. Psych. etc. 1905, p. 309) kennt eine große Anzahl von jugendlichen Vatermördern, die — entsprechend der noch nicht abgeschwächten Haßeinstellung — keinerlei Reue, oft sogar Zynismus, ein Renommieren mit der Tat und eine verblüffende Gleichgültigkeit an den Tag legen. Andere dagegen, bei denen offenbar die zärtlichen Regungen noch betont sind, suchen die Tat zu verheimlichen und „handeln mit echt kindischer Unvernunft". „Zuweilen", heißt es bei K., „bleibt noch ein Funken Zuneigung zu den Eltern erhalten, oder ein solches Kind liebt den einen Teil der Eltern und haßt den anderen." — Einen für den infantilen Charakter dieser Taten charakteristischen Fall berichten die Zeitungen während des Druckes dieser Arbeit am 26. Februar 1912: „(Den Vater angeschossen.) Wie schon berichtet, hat Samstag abends der dreizehnjährige Kutscherssohn Josef Kohout jun. in der Wohnung seinen eigenen Vater Josef Kohout, der ihn züchtigen wollte, angeschossen und in noch nicht bestimmbarem Grade verletzt. Der Schuß ist, wie sich später herausgestellt hat, nicht ernst zu nehmen; denn die „Waffe", die der Junge benützte, ist eine Kapselpistole, die 40 Heller kostet. Übrigens wollte der Knabe den Vater gar nicht verletzen, sondern bloß „schrecken". Der junge Kohout, der, als er den Vaters verletzt sah, weggelaufen war, ist abends heimgekehrt. Frau Kohout und ihr Sohn wurden einvernommen und gaben ein trauriges Bild des Martyriums der Familie. Josef Kohout sen. ist nach ihrer Darstellung ein Trunkenbold, der sie und die acht Kinder, die der Ehe entsprossen, fortwährend schlage und im Zorn sogar am Leben bedrohe. Die Kinder seien im allgemeinen brav. Samstag war Kohout sen. um 5 Uhr nachmittags von der Arbeit heimgekehrt. In seiner rüden Art hat er von dem kleinen Josef ein Glas Wasser verlangt. Der Junge brachte das Wasser nicht sofort, weshalb der Vater Miene machte, ihn zu züchtigen. Der Junge lief aus dem Zimmer. Als er nach kurzer Zeit mit seinem fünfzehnjährigen Bruder Johann zurückkam, hatte der Vater, der wieder über den Durst getrunken hatte, ein Messer in der Hand und wollte auf die Kinder losstürzen. Josef und Johann liefen davon, und im Laufen schoß Josef die Kapselpistole, die ganz ungefährlich ist, zweimal auf den Vater ab, um ihn zu schrecken. Unglückseligerweise wurde Kohout sen. durch das Pulver am Auge verletzt. Nach Feststellung des Tatbestandes und protokollarischer Einvernahme wurde der Junge seiner Mutter übergeben".

[2]) Eine ähnliche, aber naiv-infantil geschilderte Parteinahme für die von einem Mann bedrohte Mutter findet sich in G. Kellers Novelle „Frau Regel Amrain und ihr Jüngster", wo der kleine Fritz mit der Gardinenstange auf den seine Mutter be-

er ergriff eine Hacke, mit der er auf den Vater so lange losschlug, bis dieser blutüberströmt zu Boden fiel. Im sterbenden Zustand versetzte er dem Vater noch einen wuchtigen Hieb und ließ die Hacke in der zertrümmerten Schädeldecke eingekeilt stecken. Hierauf eilte er auf die Polizeiwachstube und erzählte das Vorgefallene. Er wurde sofort dem Gerichte eingeliefert."

Fall 8 bietet das gleiche Bild: „(Um die Mutter zu erlösen.) Mordversuch an dem grausamen Vater. Korneuburg, 17. Februar 1910. In Pernersdorf spielte sich am 12. d. ein tragischer Fall ab. Der Wirtschaftsbesitzer Richard Ecker bereitete seiner Familie ein Martyrium. Seit Jahren quälte er seine Frau und ließ sie darben. Jeden Kreuzer mußte sie von dem grausamen Gatten erbetteln, um sich das Notwendigste für den Lebensunterhalt zu beschaffen, während er selbst sich nichts abgehen ließ. Es häuften sich immer mehr häßliche Szenen in dem Hause Eckers. Am 12. d. um $^1/_2$2 Uhr nachmittags wurde nun Richard Ecker in einem Winkel seines Kellers mit schweren Verletzungen bewußtlos aufgefunden. Der Schädelknochen war teilweise zertrümmert. Neben Ecker lag ein sogenannter Maurerhammer, mit dem die fürchterlichen Schläge gegen Ecker ausgeführt worden waren. Als Täter stellte sich der neunzehnjährige Sohn Eckers namens Richard der Gendarmerie selbst. Er gab an, daß er die Tat aus Haß gegen seinen Vater vollbrachte, weil er das Unglück, welches dieser der Mutter bereitete, nicht länger ansehen konnte. An dem Aufkommen Eckers wird gezweifelt. Der junge Mensch wurde dem hiesigen Gerichte eingeliefert."

Diese Fälle erinnern mit ihrer in der Realität nur durch den Vatermord durchzusetzenden Rettungsphantasie in bezug auf die Mutter an die der gleichen infantilen Einstellung entsprechende Motivierung des Zweikampfes zwischen Vater und Sohn als Rache für die schlechte Behandlung der Mutter (Hildebrand, Milun, Sohrab etc.).

Fall 9 verrät uns, allerdings nicht völlig im Rahmen des Inzestkomplexes, aber doch der Inzestkonstellation, als Motiv des Vatermordes die sexuelle Rivalität um die gemeinsame Geliebte (Brautabnahme). „Eine Familientragödie in New York. Der Millionär Georg Sterry wurde gestern mittags in seinem Bureau von seinem eigenen Sohne erschossen. Der Sohn beging dann Selbstmord. Die Tat verursacht in Börsenkreisen großes Aufsehen. Weiter wird uns hiezu telegraphiert: Ein heftiger Streit war der Tat vorangegangen. Der Vater wollte nämlich die Ehe seines Sohnes mit einem schönen, aber armen Mädchen verhindern und drohte seinem Sohne mit der Enterbung, falls er gegen des Vaters Willen daran dächte, die Geliebte seines Herzens zu heiraten. Nun stellte es sich heraus, daß der Vater dasselbe Mädchen mit Liebesanträgen verfolgt hatte, ohne die Absicht zu haben, sie zu heiraten. Vermutlich hat der Sohn von den Zudringlichkeiten seines Vaters erfahren und daraufhin den Mord verübt."

---

drängenden Werkmeister losgeht. Der Dichter soll diese Szene einem wirklichen Vorfall nachgebildet haben (Bächthold, II, 65).

Fall 10 zeigt, ähnlich wie der vorige durch Ersetzung der Mutter, infolge Ersetzung des Vaters durch den Geliebten der Mutter (vgl. Hamlet) den hemmungslosen Durchbruch auf Grund der verdrängten, vermöge der realen Verhältnisse wieder aufgefrischten Inzestkonstellation, geht aber mit der Bestrafung der Mutter für ihre Untreue am Sohn bereits über den Vatermordimpuls und seine Ersatz-Befriedigung hinaus. „Aus Budapest, 22. d., wird telegraphiert: In Biksoder hatte der 23jährige Bauer Ugoesan seine Mutter bei einem Rendezvous mit ihrem Geliebten überrascht. Er geriet in eine derartige Wut, daß er auf das Paar wie besessen losstach. Die Mutter war sofort tot, während ihr Geliebter schwere Verletzungen erlitten hatte. Ein kleines Kind, das die Frau am Arme trug, und von dem der Mörder annahm, daß es dem Verhältnis seiner Mutter entsprossen sei, hatte der wütende Sohn ebenfalls erstochen."

Fall 11 offenbart völlig unverhüllt die Eifersucht des Sohnes auf die Liebesneigung der Mutter und seine Rache wegen der dem Sohne zugefügten Untreue durch Heirat eines anderen (Sohnes: der Mann 15 Jahre jünger). — „(Der Muttermord aus Eifersucht.) Die Ermordung der Frau Rachel Waché beschäftigt die Pariser nicht mit Unrecht, denn die kriminelle Tat ist durch ihre Motive interessant. Gaston Waché, der Mörder seiner Mutter, scheint ein moderner Orestes zu sein. Er hat seine Mutter offenbar aus Eifersucht ermordet; sie hatte sich wenige Tage vorher heimlich verheiratet. Frau Waché war bereits sechzig Jahre alt, sie hatte vier Kinder, von denen drei bereits verheiratet waren, und nur Gaston lebte bei ihr zu Hause. Er wird allgemein als stiller, fast schüchterner junger Mann geschildert. Erst die Heiratspläne seiner Mutter brachten ihn auf und verwandelten ihn. Frau Waché, mehrfache Hausbesitzerin, die ihre Familie wohl versorgt sah, wollte noch in ihren späten Jahren ein neues Glück erleben. Ein Aktionär des Warenhauses Bonmarché, namens Hajos, warb um ihre Hand. Hajos war um fünfzehn Jahre jünger als sie. Die Kinder der Frau Waché erhoben Einspruch gegen die Heirat, aber die Mutter schien einzig die Unzufriedenheit des jüngsten Sohnes zu fürchten. Sie machte ihm Mitteilung von ihrer Vermählung, als diese schon vollzogen war. Frau Waché ersuchte Gaston zugleich, aus ihrer Wohnung zu ziehen, um ihrem Manne, der übrigens Witwer mit drei Töchtern ist, Platz zu machen. Diese unvermittelte Nachricht versetzte Gaston in einen besinnungslosen Zustand. Er verließ zunächst das Haus, speiste im Restaurant und kehrte nachts zurück. Am Morgen trat er in das Schlafzimmer der Mutter, und nach einer kurzen Szene, in der er die Mutter mit Vorwürfen überhäufte, zog er einen Revolver und feuerte einen Schuß ab, der Frau Waché sofort tötete. Eine Stunde blieb der Sohn wie vernichtet an der Leiche seiner ermordeten Mutter sitzen. Dann ließ er selbst einen Arzt holen und gestand in wahnsinniger Erregung das Verbrechen ein. Aus seinen Aussagen geht hervor, daß er an der Mutter ungemein hing. Vermögensfragen kommen erst in zweiter Linie in Betracht."

Fall 12 zeigt eine weitere Komplikation von Vater- und mehrfachem Schwestermord, den ersten mit vorgeschobenem Geldkomplex, den zweiten in deutlicher eifersüchtiger Regung und die weiteren in offenkundig sadistischem Schwelgen. Unmittelbar nach der planmäßig vorbereiteten Ermordung des Vaters erfolgt die besonders raffinierte Tötung der verlobten Schwester, was im Hinblick auf den Besuch des mütterlichen Grabes, auf deutliche Eifersucht hinweist, die es nicht verträgt, die an Stelle der Mutter gerückte älteste Schwester im Besitze eines anderen Mannes zu wissen.

„(Die Mordtragödie in Mainz.) Mainz, 28. Dezember 1908. Der vierfache Mord, den der Student Josef Racke an seinem Vater und den Schwestern begangen hat, hat hier geradezu ungeheures Aufsehen erregt. Der Reichstags- und Landtagsabgeordnete, päpstliche Kämmerer und Weingroßhändler Nikola Racke war seit 1904 zum zweitenmal Witwer. Aus beiden Ehen sind achtzehn Kinder entsprossen, von denen noch zwölf am Leben sind. Der im Jahre 1887 geborene Sohn Josef, der jetzt die furchtbare Tat verübt hat, trat nach Absolvierung des Gymnasiums zunächst in ein Kloster, um Ordensgeistlicher zu werden. Er gab diese Absicht jedoch später auf und studierte seit vier Jahren zuerst Chemie und in letzter Zeit Astronomie. Zu den Weihnachtsferien kam der junge Student aus Bonn in das Vaterhaus. Sein Studierzimmer befand sich im Seitenflügel, während hinter der Hauskapelle und dem Eßzimmer die Schlafzimmer der drei Töchter Stephanie, Elisabeth und Anna und zuletzt das des Vaters lag. Zwei andere Töchter und der zweite Sohn wohnten in entfernteren Teilen des großen Hauses.

Die Familie hatte sich nach der Weihnachtsfeier am Freitag gegen Mitternacht zur Ruhe begeben. Als am Samstag Herr Racke und seine Töchter um 9 Uhr morgens noch nicht zum Kaffee erschienen waren, entdeckte ein Dienstmädchen und die inzwischen herbeigeholte Polizei die Ermordung der in ihren Betten liegenden Töchter. Als das Schlafzimmer des Vaters geöffnet wurde, bot sich das gleiche furchtbare Schauspiel dar. Der Boden des Zimmers war mit Blut bedeckt und Racke lag tot in seinem Bette mit bis zur Unkenntlichkeit zerhacktem Kopf. Durch Schläge mit einem schweren scharfen Instrument und durch Revolverschüsse waren Vater und Töchter getötet worden.

Der Verdacht der Täterschaft lenkte sich bald auf den jungen Josef, den man schlafend im Bette fand. Er wurde verhaftet und gestand sofort die Tat ein, erzählte, daß er nachts gegen 2 Uhr sich in die Zimmer seiner Angehörigen geschlichen und sie mit einem Brotmesser, das er schon am ersten Feiertag an den Lauf des Gewehres gebunden hatte, und durch Schüsse aus einem Revolver ermordet habe. Seine Absicht, auch die beiden anderen Schwestern und seinen Bruder zu töten, habe er aufgegeben, weil ihre Zimmer zu entfernt lagen.

Die Beweggründe der Tat. Der Mörder zeigte nicht die geringste Spur von Reue und verlangte gleich nach der ersten Vernehmung zu trinken. Sonntag früh um halb 9 Uhr wurde der Mörder vor die Leichen geführt. Über die Beweggründe seiner grauenhaften Tat gab er

keine Auskunft. Es scheint, daß er sie in einem Anfall von Geistesstörung begangen hat. Zwischen dem Vater und dem Sohn soll es in der letzten Zeit zu Differenzen gekommen sein, weil der Student angeblich nicht genug Geld für seinen Aufenthalt in der Universitätsstadt Bonn erhielt. Die älteste der ermordeten Töchter Anna hatte sich kurz vor Weihnachten mit einem Berliner Arzt verlobt. Der Student war vor einigen Tagen in Mainz eingetroffen, um die Weihnachtsferien im Vaterhaus zuzubringen. Am ersten Feiertag besuchte er noch das Grab seiner Mutter, die vor einigen Jahren gestorben ist. Des Morgens war die gut katholische Familie noch gemeinsam zur Kommunion gegangen. Am Abend des ersten Weihnachtstages waren alle Familienmitglieder in bester Eintracht beisammen gesessen.

Der Mörder sagte aus, er habe die Tat absichtlich nach dem ersten Feiertag verübt, weil er wollte, daß die Familie zuerst das Abendmahl nehme. Ein Onkel des Mörders befindet sich im Irrenhaus.

Die polizeiliche Untersuchung in der Mordaffäre Racke hat ergeben, daß es sich sicher um die Tat eines Geisteskranken handelt. Die einzelnen Angaben, die Josef Racke gemacht hat, sind allerdings vielfach widersprechend. Im Laufe des Verhörs hat der Mörder wiederholt erklärt, er sei nur bereit, einem Priester gegenüber nähere Aussagen zu machen. Man hat bei ihm die typischen Eindrücke des religiösen Wahnsinns festgestellt. Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb, weil er vom religiösen Wahnsinn befallen ist, hatte der 21jährige Student die schaurige Tat mit einer seltenen kaltblütigen Überlegung bis in alle Einzelheiten vorbereitet.

Zuerst hat Josef Racke seinen Vater mit einem scharfen Brotmesser getötet, dann seine (verlobte) Schwester Anna mit einem seltsamen Beil erschlagen und ihr sodann mit diesem Mordinstrument die Pulsadern der linken Hand geöffnet, um ihres Todes ganz sicher zu sein. Die beiden anderen Schwestern, Stephanie und Elisabeth, die in einem dritten Zimmer schliefen, wurden durch die Vorgänge, die sich in dem benachbarten Raum abspielten, wach, und als der junge Racke in ihr Zimmer trat, saß Stephanie aufrecht in ihrem Bett. Elisabeth war aus Angst aus dem Bett gesprungen, und ehe sie noch zur Besinnung kam, was eigentlich vorging, feuerte der Bruder zwei Schüsse auf sie, von denen der erste gleich sie oberhalb des Herzens tödlich traf, während sie die zweite Kugel am rechten Oberarm verletzte. Stephanie wollte aus dem Zimmer fliehen, ihr wahnsinniger Bruder aber schlug sie mit dem Beil nieder. Der Hieb spaltete das Gesicht des Mädchens. Racke hatte die Absicht, auch die anderen Geschwister zu töten, um sie, wie er sagte, von den Sorgen zu befreien, die das Leben und er ihnen bereitet, doch war er bereits erschöpft und konnte so glücklicherweise seinen schrecklichen Mordplan nicht zu Ende führen."

Der Motivgestaltung von der Tötung des Sohnes entsprechend, seien nun einige Mordtaten angeführt, in denen der Vater sich zur Tötung seines Sohnes hinreißen läßt. Zunächst als Übergang ein Fall, wo der Vater

infolge der rohen Angriffe des Sohnes aus Notwehr zur Waffe gegriffen zu haben vorgibt.

Fall 13: „(Vater und Sohn.) Im 7. Bezirk hat sich gestern nachts ein furchtbares Familiendrama abgespielt. Ein dort wohnender Geschäftsmann hat seinen Sohn, einen verkommenen Menschen, der daheim betrunken exzedierte und seine Familie bedrohte, durch vier Schüsse gefährlich verletzt. Wir erfahren über die Tat: Im Hause Lindengasse Nr. 25 wohnt der 67jährige Kürschnermeister Karl Behr mit seiner Frau und seinen beiden Söhnen. Während der eine Sohn eine Stütze der Eltern ist, ist der zweite Sohn, der 24jährige Uniformschneidergehilfe Josef Behr, ein roher, polizeibekannter Trunkenbold und Exzedent, an dem bisher alle Besserungsversuche fehlschlugen. Der Vater war durch die Roheiten des Sohnes so in Furcht versetzt, daß er sich zu seinem Schutze einen Revolver anschaffte. Heute um halb 2 Uhr früh kam Josef Behr ganz betrunken nach Hause. Er fing wie gewöhnlich in der wüstesten Art zu poltern an. Als ihn seine Angehörigen zur Ruhe verwiesen, führte er rohe Reden und bedrohte sie. Dem alten Vater antwortete der Betrunkene mit so unflätigen Schimpfworten[1]) und Drohungen, daß der Vater, vom Zorn übermannt, aus dem Bette sprang und dem entarteten Sohn drohte, er werde ihn niederschießen. Nun soll sich Josef Behr derart brutal benommen haben, daß der Vater für seine Sicherheit fürchtete. In Notwehr will er den Revolver zur Hand genommen und blindlings auf den Sohn geschossen haben, ohne recht zu wissen, was er tue. Alle vier Schüsse trafen den mißratenen Sohn. Schwer verletzt stürzte der Sohn, nach einem vergeblichen Versuch, den Vater zu mißhandeln, zusammen."

Fall 14: „(Wieder eine Offizierstragödie.) Aus Baden-Baden, 15. d., wird gemeldet: Im nahegelegenen Lichtenthal hat der Major Bauer drei Schüsse auf seinen Sohn abgegeben und sich dann selbst erschossen. Der Sohn, der 23 Jahre alt ist, hatte sich gegen den Willen seines Vaters verlobt, der ihm darauf jeden weiteren Zuschuß versagte. Als der junge Mann daraufhin den Vater gerichtlich zu weiteren Unterstützungen zwingen wollte, ließ Major Bauer ihn zu sich nach Lichtenthal kommen, wo es zu einem heftigen Wortwechsel kam, in dessen Verlauf der Offizier die unselige Tat beging. In der Annahme, den Sohn getötet zu haben, erschoß sich daraufhin Major Bauer. Der Sohn ist jedoch nicht lebensgefährlich verletzt."

Fall 15 zeigt deutlicher die eifersüchtigen Regungen des Vaters auf den Sohn, der von der Mutter wie ein Liebhaber heimlich empfangen und pekuniär unterstützt wird: „(Das Familiendrama eines Universitätsprofessors.) Über die Affäre des Professors der analytischen Chemie an der Brüsseler Universität Artur Joly, der auf seinen einzigen Sohn zwei Flintenschüsse abgegeben und ihn an beiden Beinen ziemlich schwer verletzt hat, wird der „Voss. Ztg." ge-

---

[1]) Nach dem Bericht der Gerichtsverhandlung soll der Sohn den Vater „Hurenkerl" und „Hurenbua" genannt haben.

meldet: Zwischen dem Vater und dem jetzt 37jährigen Sohn besteht schon seit vielen Jahren Feindschaft. Prof. Joly warf dem Sohn Trägheit, Mangel an Energie vor und empfand es als sehr lästig, daß dieser, der anfangs Apotheker werden sollte und dann das Uhrmacherhandwerk erlernte, nicht im stande ist, sich selbst zu erhalten. Der Sohn behauptet, er habe vom Vater nicht die entsprechende Unterstützung erhalten, um sich einen Erwerb schaffen zu können. Das Ehepaar Joly wohnt in Brüssel, Rue de Robiano Nr. 21; unweit davon, in derselben Straße Nr. 47, hatte der Sohn ein möbliertes Zimmer. Die Mutter bezahlte die Zimmermiete, gab dem Sohn hin und wieder Geld, und abends, nach dem mit dem Gatten gemeinschaftlich eingenommenen Abendbrot, pflegte sie dem auf der Straße wartenden Sohn vom Fenster aus ein Zeichen zu geben, worauf dieser dann ins Elternhaus kam und von der Mutter zu essen erhielt. Paul befand sich bei seiner Mutter im Erdgeschoß, als Prof. Joly unvermutet erschien. Er begab sich sofort in sein im ersten Stock gelegenes Laboratorium und ließ sich das Abendbrot dorthin bringen. Dieses Verhalten des Vaters versetzte den Sohn in Zorn. Er eilte hinauf und schlug so lange gegen die Tür des Laboratoriums, die der Vater hinter sich verschlossen hatte, bis dieser öffnete. Als Prof. Joly nun dem Sohn in aller Ruhe sagte, er wolle nichts mehr von ihm wissen, sprang dieser auf seinen Vater zu und würgte ihn. Der alte Mann riß sich los und gab aus seinem Jagdgewehr zwei Schüsse gegen den Sohn ab, die diesen, wie erwähnt, an den Beinen verletzten. Prof. Joly wurde verhaftet. Er erklärte, er habe sich in der Notwehr befunden und bedaure nicht, seinen Sohn angeschossen zu haben. Prof. Joly wird ebenso von seinen Kollegen wie von seinen Schülern verehrt. Er gilt für einen etwas nervösen, aber gutmütigen Mann."

Fall 16 zeigt einen ähnlichen Eifersuchtshaß gegen den kleinen Sohn und es ist für die familiäre Einstellung im Vaterkomplex bezeichnend, daß der Sohnesmörder auf Anstiften seines eigenen Vaters verhaftet wird. „(Die Tragödie eines Heimgekehrten.) Aus Agram, 11. d., wird berichtet: In Pleso tötete dieser Tage der aus Amerika zurückgekehrte Arbeiter Mikulicic sein eigenes Söhnchen. Der Knabe war in Abwesenheit des Vaters zur Welt gekommen und zeigte eine auffallende Abneigung gegen diesen, so daß der Vater schließlich das eigene Kind aus Haß ermordete. Der Mörder wurde auf Anzeige seines eigenen Vaters verhaftet."

Wem dieser Mord an dem heranwachsenden Söhnchen als Eifersuchtstat im Sinne unserer Auffassung nicht plausibel erscheint,[1]) der sei daran gemahnt, daß ja diese Empfindung bewußterweise nicht sexuell betont sein wird, daß aber die entfernteren Eifersuchtsregungen

[1]) Übrigens führt Ferriani (Madris naturate [Entmenschte Mütter], Milano 1893) aus, daß Kindermißhandlungen oft aus Eifersucht erfolgen.

aus dem Unbewußten heraus wirken, dessen Motivierungen dem bewußten Denken höchst unzureichend und absonderlich erscheinen, was in der Bewahrung ihres infantilen Charakters begründet ist. Tatsächlich scheint im vorliegenden Falle ein solcher Weg in die eigene ähnliche Kindheitseinstellung des Mörders zu weisen, der ja von seinem Vater der Strafe zugeführt wird. Offenbar muß der Mörder in seinem dunklen Empfinden von seinem ihn hassenden Söhnchen eine ähnliche Einstellung befürchtet haben, wie er sie selbst einmal dem eigenen Vater gegenüber eingenommen hat. Dieses Motiv der Vergeltungsfurcht hat einen bedeutsamen Anteil an der dichterischen Stoffgestaltung (vgl. bes. Kap. VI) und der Mythenbildung (Kap. IX).

Die Bedeutung des Vaterkomplexes für das psychologische Verständnis des Mordes vom Mann am Manne ist jedoch nicht nur eine spezifische, auf das Verhältnis vom Vater und Sohn beschränkte, sondern eine paradigmatische und erstreckt sich auf eine weitgehende psychologische Identität,[1]) indem viele Mordtaten, insbesondere die aus Eifersucht begangenen, sich bei psychoanalytischer Durchleuchtung als Realisierung jener ursprünglich dem Vater gegoltenen infantilen Einstellung mittels der Verschiebung auf ein anderes Opfer erweisen, wie insbesondere der politische Mord zeigt, der die Auflehnung gegen die Obrigkeit aufdringlich betont.[2]) Wir können diese auf Grund der psychoanalytischen Einsichten gesicherte Tatsache hier nicht an der psychologischen Durchleuchtung derartiger Verbrechen demonstrieren und verweisen auf die Analyse der dichterischen, mythischen und neurotischen Phantasien, die ja, wie auf der einen Seite vom Perversen, so auf der anderen vom Verbrecher realisiert werden. Die Bedingungen zum Verbrechen sind also weniger — im Sinne L o m b r o s o's, der vom „geborenen Verbrecher" spricht — in der Anlage, als in der zweifellos auch durch die Anlage mitbestimmten Verarbeitung der infantilen Psychosexualität, insbesondere des Elternkomplexes, zu suchen. Wie F r e u d für den Träumer und den Neurotiker den infantilen Typus des D e n k e n s nachgewiesen hat, so ließe sich für den Verbrecher, vornehmlich den Mörder, der i n f a n t i l e T y p u s d e s H a n d e l n s in Anspruch nehmen, wobei jedoch eine scharfe Differenzierung vom Perversen geboten ist, für den F r e u d gleichfalls die Bewahrung der infantilen Betätigung a u f s e x u e l l e m G e b i e t erwiesen hat. Beim Perversen hat sich die ursprünglich polymorph-sexuelle Anlage des Kindes[3]) nicht nur in bestimmter Richtung voll erhalten, sondern ist infolge Ausbleibens gewisser Hemmungen zur vollwertigen Sexualbetätigung gereift. Beim Neurotiker, bei dem konstitutionell eine gleiche Trieb-

[1]) Der Vatermord ist ja auch historisch der erste öffentlich-rechtlich verbotene Mord. Vgl. S t o r f e r: Zur Sonderstellung des Vatermordes. Eine rechtshistorische und völkerpsychologische Studie (Deuticke 1911.)

[2]) Vgl. dazu die Schlußausführungen im „Mythus von der Geburt des Helden". (Deuticke 1909).

[3]) F r e u d: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, 2. Aufl. 1910.

verstärkung herrscht, tritt aus hier nicht näher zu erörternden Gründen ein durch moralische, religiöse, konventionelle Hemmungen verstärktes, mächtiges Schuldbewußtsein im Gefolge des Verdrängungsversuchs dieser übermächtigen Triebregungen auf, das zum Mißglücken der Verdrängung und zum entstellten Durchbruch der verdrängten Regungen in den Symptomen führt. Der Verbrecher steht, gleichfalls als asoziales Wesen, in psychologischem Sinne zwischen dem Perversen und dem Neurotiker. Mit dem Perversen ist ihm, im Gegensatz zum Neurotiker, der sich gegen das eigene Ich kehrt, die Aktionsfähigkeit gegenüber der Außenwelt gemeinsam, er steht aber dem Neurotiker insofern näher, als bei ihm die sexuellen Regungen und Affekte nicht auf ihrem ursprünglichen Gebiet verbleiben und sich dort zu befriedigen suchen, sondern ein eigenartiger aus der Neurosenbildung gut gekannter Verdrängungsmechanismus, den Freud als Verschiebung dargelegt hat, sie mittels Ablenkung und Umkehrung an andere Vorstellungen heftet. Der Verbrecher läßt sich so gleichsam als aktiver Neurotiker charakterisieren, während der Perverse überhaupt nichts Neurotisches an sich haben muß; in der ursprünglichen Triebanlage aber stehen beide dem Neurotiker gleich nahe und in ihrer ungehemmten Aktionsfähigkeit beide ihm in gleicher Weise gegenüber. Diese überstarke Triebanlage, welche zu so verschiedenen Charaktergestaltungen und Lebensschicksalen führt, hat Freud in der sadistischen Komponente des Sexualtriebs erkannt, deren Anlage und Entwicklung den Ausgang des Verdrängungskampfes entscheidend beeinflußt. Es sei nur bemerkt, daß dieses sadistische Moment auch beim Dichter den Hauptanteil an den Mordtaten und Grausamkeiten hat, die er auf der Szene vollführen läßt und mit denen er auf die gleichen, jedoch stärker unterdrückten Neigungen des Zuschauers mächtig wirkt. Er unterscheidet sich darin ungefähr ebenso vom wirklichen Mörder, wie er sich durch die dichterische Verarbeitung seiner Inzestgefühle vom wirklich Perversen unterscheidet, der sie in den Sexualakt umsetzt. Daß die künstlerische oder kriminelle Transponierung mächtiger verdrängter Sexualaffekte in grausame Mordimpulse nur durch Vermittlung der sadistischen Sexualkomponente vor sich gehen kann, wie sie ja den Mörder charakterisiert, hat die Freudsche Analyse der Zwangsneurose[1]) uns gelehrt, die auf mißglückter Verdrängung einer übermächtigen sadistischen Sexualkomponente beruhend, zur selbstquälerischen Hemmung gewaltsamer Impulse führt. Der Zwangsneurotiker leidet oft direkt an der Vorstellung, jemand ermordet zu haben, oder an dem Zwangsvorwurf wegen eines Mordes zur Rechenschaft gezogen zu werden; andere Male schließt er sich in seiner Wohnung ein, um nur nicht zu dem gefürchteten Mord hingerissen zu werden. Die Analyse dieser natürlich objektiv unbegründeten und darum scheinbar unsinnigen Vorstellungen hat aber nicht nur ergeben, daß sie ehemals positiv betonten, nunmehr verdrängten Wünschen und Im-

[1]) Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose (Jahrb. I. 1909).

pulsen entsprechen, sondern auch, daß die logische Unzugänglichkeit sowie die affektive Intensität und Unzerstörbarkeit dieser Impulse der Verschiebung vom ursprünglich sexuellen Gebiet und entsprechender Affektumwertung durch Vermittlung der sadistischen Sexualkomponente zuzuschreiben ist. Während aber die sadistische Komponente sich beim Neurotiker in Form der Selbstbestrafung gegen die eigene Person wendet, was beim Hysteriker direkt in körperlichen Leiden, beim Zwangsneurotiker in selbstquälerischen Schuldgefühlen und Vorwürfen zum Ausdruck kommt, wendet sie sich beim Verbrecher gegen beziehungsreiche Personen der Umgebung, die etwa den Sexualobjekten des sadistisch Perversen entsprechen, wie auch die Mordphantasien und Vorwürfe des Zwangsneurotikers seltsamer Weise gerade solche Personen betreffen, die ihm wertvoll und teuer waren, woraus sich ja sein Konflikt erklärt, den der aktionsfähige Mörder in der Regel erst nach der Tat in der Form von Reue- und Strafbedürfnis empfindet. Darf man so das Opfer des Mörders in einem gewissen Sinne als eine Art pathologischen Ersatzes des Sexualobjekts ansehen[1]), so gibt es eine Neuropsychose, die das mit aller Deutlichkeit zeigt und die charakteristischerweise nicht selten in den beim Zwangsneurotiker gehemmten Mordimpuls umschlägt. Es ist dies die Paranoia, deren psychoanalytische Durchleuchtung ergeben hat, daß die vom Kranken gefürchteten Verfolger, an denen er mitunter zum Mörder wird, nichts anderes sind als Ersatzfiguren ehemals geliebter Personen, die durch Projektion der eigenen Gefühlswandlung nach außen als Feinde angesehen werden.[2]) Als Urbild dieser im Unbewußten geliebten, im Bewußtsein aber als Feind und Verfolger abgewehrten Person hat die Analyse auch hier den Vater ergeben[3]), dem das Kind ja ursprünglich ähnlich widerspruchsvoll gegenüberstand, aus welchem Gefühlswiderstreit sich einzig und allein die auf Bestrafung und Selbst-

---

[1]) Am deutlichsten ist dies natürlich beim „Sexualverbrecher", den Wulffen in einer wertvollen zum Teil auf die Freudschen Lehren rekurrierenden Untersuchung psychologisch zu verstehen suchte. — Die Psychoanalyse vermag aber auch in anderen von perversen Sexualtrieben scheinbar gänzlich unbeeinflußten Morden die erotischen Triebkräfte aufzudecken. Das instruktivste Beispiel für den Ersatz des Sexualaktes durch den Mord bietet das Leben und Dichten Kleists, der nicht nur in seiner „Penthesilea" diesen Zusammenhang aufs deutlichste dargelegt hat, sondern auch in einer Reihe anderer künstlerisch durchgebildeter Phantasien, die er schließlich im gemeinsamen Liebestod auch realisierte. (Vgl. dazu Sadgers Psychographie über Kleist, Wiesbaden 1909). Vgl. auch Proal: Le double suicide d'amour. Arch. d'anthrop. crimin. 1907, p. 553.

Anzengruber hat in seinem Lustspiel: der Doppelselbstmord diese sexuelle Seite der Motivierung in launiger Weise karrikiert.

[2]) Freud: Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Jahrb. III. 1911).

[3]) Vgl. im „Mythus von der Geburt des Helden" die Schlußausführungen über den Anarchisten. Spitzka („Political assassins; are they all insane?" The Journ. of Mental Patholog. 1902) konnte unter den politischen Attentätern bei $1/7$ mit Sicherheit Paranoia feststellen. Vgl. auch Penta: Parricida paranoico. Giornale per i medici periti etc. 1897.

beschädigung gerichtete Reue erklärt[1]), welche auch den in diesen Fällen so auffälligen Gleichmut verständlich macht, mit dem oft selbst die Todesstrafe empfangen wird. Dieser Gleichmut im Angesicht des eigenen Todes hat sein Gegenstück in der ähnlich abgeschwächten Todesvorstellung bei der Tat selbst, die viel zu sehr mit unserem bewußten Denken beurteilt wird. Es ist psychologisch höchst unwahrscheinlich, daß der Mörder im Moment der Tat den Tod in seiner ganzen furchtbaren Konsequenz zu denken vermag, wie das auf dem alten Talionsprinzip fußende Strafgesetz annimmt. Er hat vielmehr auch darin den infantilen Typus des Denkens bewahrt, der ihm die Durchsetzung der infantilen Impulse in der Realität ermöglicht. Seine Vorstellung vom Tode entspricht vollauf der von Freud in der „Traumdeutung" dargelegten kindlichen Todesvorstellung, die zunächst nur auf die zeitweilige oder dauernde Entfernung des störenden und unerträglich gewordenen Konkurrenten abzielt, und der die in ihrer Klarheit furchtbare Vorstellung des Niemals-mehr-wieder-kommens und der Verwesung fehlt. In ähnlichem Sinne verbindet auch der Dichter, der kaltblütig die gräßlichsten Mordtaten in seiner Phantasie und auf der Szene vollführen läßt, mit der Vorstellung der Nebenbuhlertötung nur die Abwesenheit jeder störenden Konkurrenz oder psychologisch ausgedrückt, den Wegfall der seelischen Hemmung, wie ja die typische Motivgestaltung vom totgeglaubten (i. e. totgewünschten), aber doch entweder leibhaftig (Theseus, Mithridate, der alte Moor) oder als Geist (Hamlet) zurückkehrenden Vaters zeigt, der die Reueempfindung des Sohnes symbolisiert und damit wieder die seelische Hemmung herstellt. Wie der Dichter diese Phantasien unter Teilnahme und Sanktion des Publikums immer wieder auszuleben strebt, so ist anderseits, wie die Tatsachen zeigen, die Strafdrohung und der Strafvollzug dort wirkungslos, wo nicht infolge innerer Triebverwandlung die Reue mit ihrer Selbstbeschädigungs- und Bestrafungstendenz auftritt.[2]) In diesen Fällen, die jedoch häufig zur Selbstrichtung des Täters führen, wäre die Todesstrafe vielleicht als ersehnter Abschluß des psychisch abgelaufenen Lebens berechtigt; psychologisch jedoch entspricht sie nicht einmal dem auf sadistischer Grundlage fußenden Talionsprinzip. Die psychoanalytischen Forschungen nötigen uns die Einsicht auf, daß ein wirklich psychologisches Verständnis der Mordtaten nur durch eingehende Berücksichtigung der entscheidenden **unbewußten Motivierungen** und der ihnen zu Grunde liegenden besonderen Triebanlagen und -konstellationen möglich ist. Man kann es nur als bedauerlich empfinden, daß

[1]) Nach den einheitlichen Befunden Freuds beginnt auch jede Zwangsneurose im Knabenalter mit dem Todeswunsch gegen den Vater, der jedoch bald verdrängt und damit den verschiedensten psychischen Umwandlungen ausgesetzt ist.

[2]) Näcke berichtet in seiner Arbeit, „über Familienmord bei Geisteskranken" (Halle 1908) von zahlreichen Selbstmordversuchen nach Familienmorden. Es muß doch im Sinne des wahnhaften Durchbruchs früher verdrängter Regungen auffallen, daß Familienmorde der verschiedensten Art so häufig im Gefolge von Geistesstörung sind.

die Gesellschaft in der Beurteilung und Behandlung dieser antisozialen Elemente, selbst wenn sie die eigentlichen Triebfedern ihres Handelns richtig zu würdigen wüßte, diesen psychologischen Tatsachen kaum in entsprechender Weise Rechnung tragen könnte. Es sei denn, daß man die Möglichkeit der Prophylaxe auf dem Wege einer allgemein-pädägogischen Wirkung der psychoanalytischen Aufklärung als keineswegs gänzlich utopische Zukunftshoffnung schon jetzt ins Auge fassen darf.[1])

---

[1]) Vgl. Freud: „Die zukünftigen Chancen der psychoanalytischen Therapie." (Zentralbl. f. Psychoanalyse, I, 1, S. 7.)

VI.

Shakespeares Vaterkomplex.

Zur Psychologie der schauspielerischen Leistung.

„Der rohe Sohn schlüg' seinen Vater tot."
Troilus und Cressida (I, 3).

Der aus den unbewußten Quellen der frühinfantilen und verdrängten Neigung zur Mutter entspringende und gespeiste Vaterhaß Shakespeares ist uns bereits aus der Analyse des Hamlet bekannt, wo er als treibende Kraft des ganzen dramatischen Gefüges wirkt. Besonders charakteristisch und, wie schon hervorgehoben wurde, typisch für das infantile Verhältnis zum Vater ist jedoch das widerspruchsvolle, zwischen Zu- und Abneigung schwankende Verhalten des Sohnes, das ihn zur Tat des gewünschten und doch wieder gefürchteten Vatermordes nicht kommen läßt und so die Erscheinung des von fremder Hand gemordeten Vaters als Geist hervorruft, der anderseits auch die vorwurfsvolle Reue des Sohnes über den Gedanken des Vatermordes zum Ausdruck bringt.

Ganz das gleiche Kolorit, den gleichen wankelmütigen widerspruchsvollen Charakter und die gleiche Geistererscheinung findet man in Shakespeares „Julius Cäsar" wieder, den wir mit Brandes (S. 426) aus inneren Gründen als gleichzeitige Schöpfung mit Hamlet ansehen müssen. Die einander sehr ähnlichen Charaktere des Brutus und Hamlets sind schon oft verglichen worden.[1] Der Widerstreit der Gefühle, der sich bei Hamlet im Unbewußten abspielt und nur in seinen neurotischen Wirkungen (der Lähmung der Motilität, der Tatkraft) äußert, ist jedoch bei Brutus ein zum Teil bewußter: „seit kurzem quälen mich Regungen von streitender Natur" (I, 2). Und beim Anblick des ahnungslosen, von ihm zum Tode bestimmten Cäsar: „Das Herz des Brutus blutet es zu denken" (II, 2 Schluß). Auch die vollbrachte Tat rechtfertigt er ähnlich vor dem Volke: „des Brutus

---

[1]) Brandes (S. 456): Von Brutus führt eine Linie direkt zu Hamlet. Der Übergang ist der ältere Brutus, der sich wahnsinnig stellte und den Tyrannen vertrieb. (Vgl. dazu unsere Ausführungen in den beiden folgenden Kapiteln.)

Liebe zum Cäsar war nicht geringer als seine"; und die Tat vollführte er: „nicht weil ich Cäsarn weniger liebte, sondern weil ich Rom mehr liebte" (III, 2). Dieser psychische Konflikt kann sich aber hier, im Gegensatz zu Hamlet, so bewußt und offen äußern, weil es sich ja nicht um den Vater handelt, wie in Hamlet, sondern um den Tyrannen, der nach unumschränkter Herrschaft strebt (vgl. Fiesco). Verrät uns schon die Analogie mit Hamlet und der Mordanschlag des Brutus trotz seiner so tiefen Liebe zu Cäsar den Sohnescharakter des Brutus, so ist uns anderseits auch der Ersatz des Vaters durch den tyrannischen Herrscher, den Kaiser, nicht mehr unbekannt. Diese Verschiebung und Ersetzung macht aber im Cäsar, wie den bewußten Konflikt, so auch die direkte Wunscherfüllung, den Mord, möglich, während der Hamlet das Gegenstück dazu, die Verdrängung, die Neurose darstellt. In ähnlicher Weise ergänzen auch die beiden Geisterszenen in Hamlet (III, 4) und in Cäsar einander. Dem Brutus erscheint in der Nacht vor der entscheidenden Schlacht um die nach Cäsars Tode frei gewordene Herrschaft der Geist des ermordeten Cäsar in seinem Zelt, um ihm Vergeltungsrache zu drohen (Geist: „Um dir zu sagen, daß zu Philippi du mich sehen sollst"; IV Schluß). Im Cäsar erscheint der Geist dem wirklichen Mörder, während er ja im Hamlet dem „Rächer" seines Mordes (Abwehr) erscheint; dafür ist aber im Cäsar das Sohnesverhältnis, wie es im Hamlet voll besteht, gelöst. Auch fehlt die Mutter, die im Hamlet eine so bedeutende Rolle spielt, im Cäsar ganz, wie Cäsar überhaupt eine reine politische Dichtung, ein Männerdrama, zu sein scheint.[1]) Wir haben hier ein klassisches Beispiel einer Dichtung vor uns, die ohne auch nur die geringste sexuelle Andeutung zu enthalten, doch ihre tiefsten Quellen und Triebkräfte aus den infantilen, unbewußten Sexualregungen bezieht. Den Schlüssel zu dieser Erkenntnis bietet die Geistererscheinung (IV, 3) des toten Cäsar im Zelte des Brutus: das ist die aus dem Hamlet bekannte und, wie leicht gezeigt werden kann, typische Vision des Vaters, die dem Traum vom Tode des Vaters entspricht, in ihrer künstlerischen Verarbeitung, die aber in ihrer affektiven Betonung an einen nieurotischen Anfall (Vision) gemahnt. Der Affekt, der dieser Szene nnewohnt und in der Darstellung und ihrer Wirkung zum vollen Ausdruck gelangt, ist es auch nicht zuletzt, der uns die Geistererscheinung im Cäsar als identisch mit der im Hamlet, also als Erscheinung des Vaters, erkennen läßt. Fast mit denselben affektiv betonten Worten wie Hamlet („Sei du ein Geist des Segens, sei ein Kobold, bring Himmelslüfte oder Dampf der Hölle, ... du kommst in so fragwürdiger Gestalt, ich rede doch mit dir") spricht auch Brutus den Geist an:

---

[1]) Ähnlich wie Schiller im Carlos ist es auch Shakespeare nur ein einziges Mal im Hamlet gelungen, den ganzen Inzestkomplex, also neben dem Haß gegen den Vater auch die Neigung zur Mutter, darzustellen. Sonst tritt überall, auch wie bei Schiller, der Vaterkomplex allein mächtig in den Vordergrund; z. B. im Cäsar u. a. m.

— Bist du irgend was?
Bist du ein Gott, ein Engel oder Teufel,
Der starren macht mein Blut, das Haar mir sträubt?
Gib Rede was du bist.[1])

Der Sohnescharakter des Brutus[2]) kommt auch darin zum Ausdruck, daß eigentlich er allein (und nur teilweise auch noch Cassius, der nur eine Seite seines Wesens verkörpert: vgl. die Spaltung im Carlos) im eigentlichen Sinne für die Tat verantwortlich gemacht ist[3]) und diese Verantwortung in ihrer vollen Schwere empfindet, wie ja auch ihm allein der Geist des Ermordeten erscheint. In einer seltsamen, für unsere Auffassung beweisenden Art äußert sich auch im „Julius Cäsar" die Reue des „Vatermörders", seine Selbstbestrafungstendenz. Brutus und sein zweites Selbst, Cassius, sterben nicht in der Schlacht durch die Übermacht und von der Hand der Feinde, sondern sie sterben aus Reue über die Ermordung Cäsars durch eigene Hand, sie sterben durch die Erinnerung an Cäsar entwaffnet[4]), gleichsam durch ihn selbst, was sich auch darin dokumentiert, daß ihr Tod mit demselben Schwert erfolgt, mit dem sie am Morde Cäsars beteiligt waren:

Cassius — — — — — — mit diesem guten Schwert,
Das Cäsars Leib durchbohrt, triff diesen Busen.
— — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — Cäsar, du bist gerächt,
Und mit demselben Schwert, das dich getötet. (Er stirbt.)

Und Brutus spricht es direkt aus, daß er für den toten Cäsar und gleichsam von seiner Hand fällt:

O, Julius Cäsar; Du bist mächtig noch.
Dein Geist geht um; er ists, der unsere Schwerter
In unser eignes Eingeweide kehrt.

Und unmittelbar vor seinem Tod:

„Besänft'ge, Cäsar, dich.
Nich halb so gern bracht' ich dich um als mich.
(Er stürzt sich auf sein Schwert und stirbt.)

---

[1]) Vgl. dazu die gleichen Worte des Geistes im Hamlet (I, 5): „. . . . höb ich eine Kunde an, von der das kleinste Wort die Seele dir zermalmte, dein junges Blut erstarrte, deine Augen wie Stern' aus ihren Kreisen schießen machte, dir die verworrnen krausen Locken trennte, und sträubte jedes einzle Haar empor . . . .".

[2]) Auch Schiller faßt in seiner Liedeinlage der „Räuber" das Verhältnis von Brutus zu Cäsar vollkommen als das des Sohnes zum Vater auf (vgl. Kap. XX „Schillers Geschwisterkomplex" im II. Abschnitt.)

[3]) Er ist auch der einzige von allen Verschworenen, dem Antonius reine Motive zubilligt; „und so mischten sich die Element in ihm, daß die Natur aufstehen durfte und der Welt verkünden: Dies war ein Mann!" (siehe den Schluß des Dramas). Dazu vgl. man die Worte Hamlets über seinen Vater (I, 2): „Er war ein Mann, nehmt alles nur in allem, ich werde nimmer seinesgleichen sehn."

[4]) Vgl. dieselbe Unfähigkeit Hamlets zu handeln, wo es sich um den Gedanken an den ermordeten Vater und seine Rache handelt. Einen psychologisch

In dieser Schichte der Deutung erscheint die Gestalt des Cassius bei Shakespeare nur als Verkörperung der in Brutus von Anfang an rege gewesenen Abwehrtendenzen, die sich in der Selbstbestrafung äußern. Cassius erscheint schon von Beginn an als Selbstmordkandidat und in seiner ersten Unterredung mit Brutus (I, 2), sowie in allen seinen Auftritten äußert er Selbstmordgedanken. Es ist auch ein tiefer Zug des Dichters, daß er den Cassius an seinem Geburtstag sterben läßt (V, 3), was wieder auf das Verhältnis zum Vater hindeutet.

Was aber unserer ganzen Auffassung und Ausdeutung des Sohnesverhältnisses von Brutus zu Cäsar eine erhöhte Bedeutung und zugleich eine unumstößliche Beweiskraft verleiht, ist der Umstand, das in der historischen Quelle, die Shakespeare erwiesenermaßen benützte und der er fast wörtlich folgte[1]), nämlich bei Plutarch, darauf hingewiesen ist, daß Cäsar den Brutus für seinen außerehelichen Sohn gehalten habe (Plutarch: Brutus c. 5). In diesem Sinne ist ja auch der zum Schlagwort gewordene Ausruf Cäsars zu verstehen, den er wiederholt ausgestoßen haben soll, als er den Brutus mit gezücktem Schwert auf seinen Leib eindringen sah: „Auch du, mein Sohn Brutus?“ (Sueton: Julius Cäsar, c. 82).[2]) Bei Shakespeare ruft der verwundete Cäsar nur aus (III, 1): „Brutus, auch du? — So falle, Cäsar.“ Wie Cäsar hier also eigentlich in letzter Linie durch den Undank des Brutus, von der Hand des Sohnes gleichsam fällt, so stirbt ja auch Brutus, wie gezeigt wurde, in letzter Linie aus Reue über den Vatermord, gleichsam von der Hand des Cäsar. Dieses Shakespeare unzweifelhaft bekannte Sohnesverhältnis des Brutus zu Cäsar hat also der Dichter bei der Ausarbeitung aus den überlieferten Quellen weggelassen. Wir gewinnen hier wieder eine prinzipielle Erkenntnis, die sich einer früher gewonnenen angliedert. Nicht nur die Modifikationen, die der Dichter an den historisch überlieferten Verhältnissen und Charakteren oder an der Auffassung seines Vorgängers vornimmt, sind psychisch tief begründet, sondern auch die Auslassungen aus den Quellen sind es; diese sind etwa gleichzusetzen den Aus-

---

treffenden Ausdruck für diese reuigen, selbstzerfleischenden Gewissensbisse des Sohnes hat Andreas Gryphius (1616—1664) in seinem „großmütigen Rechtsgelehrten“ (1659) gefunden, wo den schlafenden Kaiser Caracalla die Furien peinigen und dem Geiste des verstorbenen Kaisers Severus den Dolch übergeben, um den Sohn im Traume zu durchbohren. — Es sei hier erwähnt, daß der Dichter seit seinem 6. Lebensjahre unter der Härte eines Stiefvaters schwer zu leiden hatte und mit ihm in fortwährender Zwietracht lebte, wodurch die Sehnsucht nach dem leiblichen Vater und damit die reuige Einstellung gegen diesen geweckt worden sein dürfte.

[1]) Delius: Cäsar und seine Quellen (Shakespeare-Jahrb. XVII.)

[2]) curiam, in qua occisus est (Caesar), obstrui placuit, Idusque Martius parricidium nominari (Suet. 88). — „Der Name des Augustus, der Cäsar rächt, wird in Heraeum auf eine Statue gefälscht, die Orestes, den Rächer seines Vaters darstellt (Bachofen: Antiquarische Briefe I 30 ff.). Diese Verehrung des Augustus scheint ebenso den Rächer des Landesvaters, wie den Rächer des Adoptivvaters zu betreffen“ (Storfer l. c. S. 18 Anmkg.)

lassungen aus den Entwürfen und ersten Ausarbeitungen bei der endgültigen Fassung, entspringen also einer Verdrängungstendenz gegen die Äußerung peinlich wirkender und infolge Verdrängung gehemmter Regungen, wie es bei Shakespeare der stark affektive Vaterkomplex unzweifelhaft war. Ja, wir müssen sogar hier einen Schritt weit über das Beweisbare in unserer Auffassung der Psychologie der Stoffwahl hinausgehen. Angesichts des bei Plutarch überlieferten Stoffes, den Shakespeare fast wörtlich, bis auf das Sohnesverhältnis, in sein Drama hinübernahm, müssen wir eigentlich sagen, die Sache ist umgekehrt, als man bis jetzt allgemein angenommen hat: es ist nicht erst zu beweisen, daß jede Stoffwahl beim Dichter psychologisch tief begründet ist, und seinen vorherrschenden Komplexen in weitgehendem Maße entspricht, sondern man darf umgekehrt aus der Wahl und Behandlung eines Stoffes mit ziemlich weitgehender Sicherheit auf die psychische Eigenart des Dichters schließen. Der Dichter ergießt auch nicht nur gewisse „strebende Gefühle" in einen überlieferten Stoff, der ihn aus irgend welchen Interessen, historischen, ästhetischen u. a. angezogen hat, sondern er ist mit solchen Interessen als Vorlust immer auf der Suche nach einem Stoff (Bleulers Komplexbereitschaft), der ihm gestattet, seine Gefühle in ihren jeweiligen Verdrängungs- und Abwehrstadien zu entladen.

Neben dieser höchst bezeichnenden und bedeutsamen Verwischung des Sohnesverhältnisses, die der Abschwächung zur Stiefmutter gleichzusetzen ist, kommt das wenige, was Shakespeare selbst der Fabel frei einfügte, noch als psychologisch wichtig in Betracht. So fehlt bei Plutarch der erste Monolog des Brutus (II, 1) vor dem entscheidenden Entschluß,[1]) ebenso wie der die gleiche Emp-

[1]) An diesen Monolog erinnert auffällig der auch der Rechtfertigung vor sich selbst dienende Monolog Tells vor dem Tyrannenmord. Auch bei Tell kehrt die gleiche Rechtfertigung des Mordes im Interesse des Vaterlandes wieder. In diesem Sinne ist auch „Fiesco" ein Cäsardrama (vgl. die geplante Ermordung Fiescos in der Senatssitzung, aus der er aber ausbleibt, während Cäsar, trotz unheilvoller Warnungen, erscheint). Wie Cäsar ereilt auch Fiesco das Geschick in dem Moment, wo er selbst Tyrann werden will. Leonore benimmt sich ganz wie Brutus' Gattin Portia (IV, 11), ja sie bezeichnet sich selbst als diese und den Fiesco als Brutus (V, 5). Auch Stauffachers Weib ist ein Abkömmling der Portia; fast mit den gleichen Worten wie diese weiß sie ihrem Manne sein Geheimnis zu entlocken (Tell I, 2), indem sie ihre Standhaftigkeit und äußerste Entschlossenheit rühmt. Welch großen Einfluß Shakespeares Cäsar auf Schillers Produktion überhaupt, wie auf den Tell im besonderen übte, ist bekannt. Zur Zeit der Arbeit am Tell erbittet sich Schiller von Cotta (am 9. August 1803) die Besorgung eines Exemplars von „Julius Cäsar" und am 2. Oktober berichtet er Goethen den großen Eindruck, den er am Vortag von der Aufführung des Shakespeareschen Dramas empfangen hatte: „Es hat mich gleich gestern in die thätigste Stimmung (für meinen Tell) gesetzt." Aus früherer Zeit kannte er den Cäsar Shakespeares fast auswendig (Jonas), ebenso wie den für die Räuber vorbildlichen „Julius von Tarent", was in unserem Sinne als Zeichen einer mächtigen, unbewußten Wirkung dieser Werke auf Schiller aufgefaßt werden muß. (Auch von Racine wird berichtet, daß er die Tragödien der Alten auswendig wußte, wahrscheinlich die, die in unverhüllterer Darstellung seine eigenen verdrängten

findung, den inneren Widerstreit in Brutus Seele, zum Ausdruck bringende Dialog zwischen Brutus und Cassius (I, 2). Auch die Erscheinung des Geistes, die Plutarch nicht ausdrücklich als die des Cäsar bezeichnet, ist von Shakespeare in diesem Sinne ausgestaltet worden, wie auch einige andere Züge (vgl. Delius a. a. O.), die unsere Auffassung unterstützen. Neben all den inneren Momenten, die den Julius Cäsar als Vatermorddrama kennzeichnen, kommt ein unscheinbares, aber nach den bisherigen Ausführungen beweisfähiges, äußeres Anzeichen, das dafür spricht. Es ist eine Redefigur, die wie alle sprachlichen Eigenheiten der Dichter, besonders alle Gleichnisse, niemals zufällig gewählt, sondern psychologisch streng determiniert sind, wie sie ja auch rein äußerlich dem ganzen Stil des Werkes entsprechen müssen. Brutus sucht den über den Mord aufgebrachten Antonius von der Notwendigkeit der Tat zu überzeugen, um ihn dadurch zu besänftigen:

„Und unsre Gründe sind so wohl bedacht,
Daß, wärt Ihr Cäsars Sohn, Antonius,
Sie Euch genügten.“

Daß gerade Brutus das sagt, deutet darauf hin, daß Shakespeare dessen Sohnesverhältnis zu Cäsar kannte, es jedoch infolge innerer Hemmungen absichtlich verwischt hat. Denn der Ausspruch besagt eigentlich: seht, uns, Caesars Sohn, genügen sogar die Gründe; um wie viel mehr müssen sie euch genügen. In Antonius, der dem ermordeten Cäsar eine so pietätvolle, aber auch politisch angehauchte Grabrede hält, sind die verehrungsvollen Gefühle des Sohnes dem Vater gegenüber verkörpert, wie in Cassius die Selbstbestrafungstendenzen. Dem prinzipiell wichtig scheinenden Einwand, daß ja so wie Brutus auch Cassius und Antonius historisch überlieferte und beglaubigte Personen seien, daß sie also nicht, wie wir meinen, verschiedene Verkörperungen der Sohnesgefühle des Dichters darstellen können, ist mit dem Hinweis zu begegnen, daß die Personen wohl historisch überliefert sind, aber gleichsam leblos und nicht als einheitliche Charaktere (sondern nur einzelne Züge von ihnen). Zu ihrer dramatischen Belebung aber verwendet der Dichter in diesem Falle z. B. seine verschiedenen Gefühle als Sohn dem Vater gegenüber und infolgedessen erhalten die Charaktere erst ihre dramatisch geforderte Einheitlichkeit, damit aber auch eine gewisse Einseitigkeit, die der jeweiligen psychischen Einstellung und ihrer Gegenregung voll entspricht.

Wir haben hier, wie auch schon gelegentlich bei Schiller,[1] einzelne unscheinbare Details, Redewendungen und Gleichnisse an-

Komplexe zum Ausdruck brachten.) Daß es besonders das Sohnesverhältnis des Brutus zu Cäsar war, was Schiller aus persönlichen Gründen am meisten fesselte, wird sich im zweiten Teil unserer Untersuchung bei Besprechung der „Räuber“ zeigen (Kap. XX).

[1] Vgl. das Beispiel aus dem „Wallenstein“, wo sich der Konflikt zwischen Vater und Sohn nur in vereinzelten Gleichnissen äußert. Andere Beispiele aus dem Wallenstein sind: im „Lager“ der Bericht des Kürassiers, der des Feldherrn Rück-

scheinend weit über Gebühr als psychologisch bedeutsam gewürdigt und wollen, bevor wir einige weitere auf das feindselige Verhältnis von Vater und Sohn bezügliche Details aus den Werken Shakespeares im Sinne unserer Beweisführung zu verwerten suchen, auf eine Berechtigung dieser Auffassung hinweisen. Dürfen wir wirklich mit der Parallelisierung von Traum und Drama ernst machen, dann ist die erste Bedingung, nicht nur alle, selbst die unscheinbarsten Details zunächst als psychisch gleichwertig zu betrachten, sondern wir müssen nach unseren Traumstudien darauf vorbereitet sein, daß bei entsprechender Verdrängung oft gerade das psychisch Bedeutsamste des ganzen Traumes in einem der Beachtung leicht entgehenden und jedenfalls nicht aufdringlichen Element Ausdruck findet, worauf ja zum Teil auch die ästhetische Lustwirkung beruht, zu deren Auslösung in der „Fassade" das Harmlose und nicht Anstößige dargeboten werden muß. So werden in einem der frühesten, scheinbar rein historischem Interesse entsprungenen Drama des jungen Shakespeare, in „König Heinrich dem Sechsten" (3. Teil, II, 5) die Greuel des Bürgerkrieges geschildert, der auch Familienbande nicht achtet. Dort heißt es: „Es kommt ein Sohn, der seinen Vater umgebracht hat, und schleppt die Leiche herbei." Der Sohn, der erst jetzt in dem Erschlagenen seinen Vater erkennt, sagt:

> Verzeih mir Gott, nicht wußt' ich, was ich tat!
> Verzeih auch, Vater, denn nicht kannt' ich dich!

Diese Form der Abwehr ist uns schon aus dem Ödipus bekannt. Aber auch die Strafe für diese verbotene Wunscherfüllung des Sohnes folgt der Tat auf dem Fuße. Gleich darauf „kommt ein Vater, der seinen Sohn umgebracht hat, mit der Leiche in den Armen".[1]) Ähnlich tötet schon in Shakespeares erstem Drama: Titus Andronikus, das er im Alter von 20 Jahren geschrieben haben dürfte, Titus seinen Sohn Mutius im Zorn, muß sich aber dann, gleichsam zur Strafe dafür (Selbstbestrafungstendenz), die Hand abhauen. Diese jähe Ermordung des sich widersetzenden Sohnes ist, wie Brandes erwähnt, von Shakespeare frei erfunden. Charakteristisch für den Wunsch- und Abwehrausdruck der Vaterhaßgefühle ist auch die Art, wie in dem oben erwähnten Drama (3. Teil) die beiden Söhne des Herzogs York auf die Botschaft von der Ermordung ihres Vaters reagieren:

---

sichtslosigkeit rühmt und behauptet, daß dieser auch über den Leib der Brüder oder Söhne hinweggehen würde. Dann Butlers Versicherung seiner Treue gegen Piccolomini, durch die Bekräftigung, er würde sogar dem eigenen Sohn das Schwert in die Eingeweide stoßen, wenn es des Kaisers Dienst verlangte.

[1]) Ähnlich heißt es in dem Jugenddrama: König Richard III. (Schlußrede) bei der Schilderung des Bürgerkrieges und seiner Greuel:

> „Der Bruder blind, vergoß des Bruders Blut;
> Der Vater würgte rasch den eignen Sohn;
> Der Sohn gedrungen ward des Vaters Schlächter."

Eduard: O sprich nicht mehr! Ich hörte schon zuviel.
Richard: Sag', wie er starb, denn ich will alles hören.

Auch im „König Lear“ enthält die neben der Haupthandlung parallel laufende Nebenhandlung das Vaterhaßmotiv mit seinen typischen Figuren: dem liebenden Sohn Edgar und dem hassenden Sohn Edmund, eine Empfindungsspaltung, die dann in Schillers Räubern und im Don Carlos wiederkehrt. Wie Edmund verleumdet auch Franz Moor seinen unschuldigen und treuen Bruder durch einen gefälschten Brief beim Vater und wie in den Räubern, ja wie überhaupt regelmäßig, ist auch hier wieder der Vater gleich geneigt, an die Auflehnung des Sohnes zu glauben. Durch die Schuld seines bösen Sohnes verliert der Vater, Gloster, seine beiden Augen (vgl. Melchthal)[1]) und zu spät erkennt er seinen schweren Irrtum in der Beurteilung seiner Söhne. Auch hier sind natürlich wieder in den beiden Söhnen die infolge der infantilen Einstellung widerstreitenden Gefühle des Dichters gegen seinen Vater personifiziert.

Neben diesen ziemlich unverhüllten Darstellungen des zwiespältigen und vorwiegend feindlichen Verhältnisses zwischen Vater und Sohn ist uns in der Geisterszene im „Hamlet“ und im „Julius Cäsar“ der neurotische Charakter dieses Verhältnisses in aller Schärfe entgegengetreten und wir erkannten in der Geistererscheinung gleichsam die Marke der verdrängten Vaterhaßgefühle. Ähnliche Geisterszenen finden sich aber auch noch in anderen, aus verschiedenen Zeitperioden stammenden Dichtungen Shakespeares und wir dürfen auf Grund unserer Erörterungen auch hinter diesen in das gleiche typische Bild gekleideten Episoden den unbewußten Vaterhaß als treibendes Motiv vermuten. Drei Jahre nach Julius Cäsar und Hamlet entstand der „Macbeth“, der ebenfalls die typische Geisterszene enthält. Macbeth ermordet, von dem Motiv des Ehrgeizes getrieben, den alten ehrwürdigen König Duncan, weil ihm verheißen worden war, er werde selbst König werden (der Sohn will sich an die Stelle des Vaters setzen). Aber er läßt auch seinen Freund Banquo ermorden, auf den er wegen seines Kindersegens eifersüchtig ist (Banquos Söhne sollen nach derselben Weissagung Könige werden, also die Nachfolger Macbeths). Hier taucht also das Motiv der Vergeltungsfurcht auf, die den aufrührerischen Sohn vor seinen Nachkommen befällt, wenn er selbst Vater geworden ist. Die gleichzeitige Tötung verknüpft hier Duncan und Banquo eigentlich zu einer Person,[2]) so daß dann die Geister-

---

[1]) Hiezu ist auch die Blendung des Ödipus zu vergleichen, der sich nach einer dem Homer (Il. XXIII, 679) vermutlich bekannten Version ganz wie der geblendete Gloster von einem Felsen herabstürzt, als er seine Schuld erfährt.

[2]) Dafür spricht psychologisch der Umstand, daß in Shakespeares geschichtlicher Quelle, der Chronik Holinsheds, Banquo in den Anschlag gegen Duncan eingeweiht ist und so mitschuldig an seinem Morde wird, während er bei Shakespeare unschuldig ist und mit Duncan das gleiche Los teilt (vgl. Shakespeare-Jahrb. XXXII: Macbeth von Traumann), was einer psychologischen Identifizierung

erscheinung Banquos auch für den ermordeten König racheheischend auftritt. Banquos Geist erscheint beim Gastmahl und setzt sich an Macbeths Platz (der Vater verdrängt den Sohn wieder von der angemaßten Stelle). Die ersten Worte, die Macbeth zum Geist spricht, sind ein Ausdruck der Abwehr seiner Schuldgefühle: „Du kannst nicht sagen, ich tats.“ Diese zweimalige Erscheinung von Banquos Geist ist Shakespeares freie Erfindung (vgl. auch Brandes) und der Vatercharakter derselben sowie des ganzen Mordes offenbart sich wieder außer in den charakteristischen Geistererscheinungen noch in einigen unscheinbaren Details. Wie Hamlet ist auch Macbeth keineswegs zu einer entschlossenen Tat unfähig, sondern nur zu dieser einen ganz besonderen Tat des Königsmordes[1]; und es ist ein tiefer Zug des Dichters, daß das erste, was wir von Macbeth überhaupt erfahren, der Bericht eines Soldaten von der heldenhaften Kühnheit und Entschlossenheit des Feldherrn ist (I, 2). Auch schlägt Macbeth unbedenklich die beiden Kämmerlinge nieder (II, 3), die den König bewachten und seine Schuld offenbaren könnten. Aber vor dieser einen Tat, der Ermordung des Königs, zaudert und zweifelt er wie Brutus, wie Hamlet, wie Tell. Von seinem Weib erst wird er zum entscheidenden Schritt getrieben; sie ist gleichsam die Verkörperung seiner ehrgeizigen Wünsche. In diesem Sinne wird es erklärlich, daß nicht Macbeth, sondern seine Gattin, den Vatercharakter Duncans offenbart; sie sagt mit Bezug auf Duncan und den geplanten Mord:

> Hätt er geglichen meinem Vater nicht,
> Als er so schlief, ich hätt's getan.

Dem Vaterkomplex entspricht es dann vollkommen, daß sowohl der Verdacht von Duncans, als auch von Banquos Ermordung auf deren Söhne gelenkt wird:

> Malcolm und Donalbain, die beiden Söhne,
> Sind heimlich fortgefloh'n; das wirft auf sie
> Verdacht der Tat (II, 4).
>
> . . . . nicht gestehen sie
> Den Vatermord . . . . (III, 1).

---

entspricht. — „Shakespeare läßt den Geist des gemordeten Banquo bei dem Gastmahl erscheinen, zu dem Macbeth den lebenden geladen hatte. Die Sage von Macbeth weiß hievon nichts, denn nach Holinshed erfolgt der Mord erst nach dem Gastmahl“ (Simrock: Die Quellen des Shakespeare in Novellen, Märchen und Sagen. Mit sagengeschichtlichen Nachweisungen. 2. Aufl., Bonn 1870). — Vgl. auch den 39. Band der Sammlung Palästra: „Die Sage von Macbeth bis zu Shakespeare.“

[1]) Macbeth (III, 4) zu Banquos Geist:

> „Was einer wagt, wag ich.
> Komm du heran als zottiger russischer Bär,
> Ein wüst Rhinoceros, ein hyrcan'scher Tiger,
> Komm wie du willst, nur so nicht: und nicht zittern
> Soll'n meine festen Nerven . . . .

Ebenso fällt der Verdacht, Banquo ermordet zu haben, auf dessen Sohn Fleance (IV, 6), der dem Anschlag durch rasche Flucht entkam. Eine Hindeutung auf dieses Sohnesverhältnis Macbeths zu Duncan ist vielleicht auch darin zu erblicken, daß Shakespeare die beiden zu Vettern macht (vgl. mein Vetter Hamlet und mein Sohn; Hamlet I, 2), ein Zug, den seine Quelle nicht aufweist. Auch die Verbindung mit Cäsars Mord stellt ein unscheinbares Detail her; Cäsar fällt von 23 Dolchstichen durchbohrt. Nach der Erscheinung des gemordeten Banquo sagt Macbeth:

> . . . . Doch jetzt erstehn sie wieder
> Mit zwanzig tödlichen Morden an den Häuptern,
> Und treiben uns von unsern Stühlen.

Im Hinblick auf eine ähnliche Geistervision in einem der frühesten Werke Shakespeares, in „König Richard dem Dritten", gilt wohl, was Lady Macbeth der Tafelrunde zur Aufklärung des Benehmens ihres Gemahls sagt, in vollem Umfang für den Dichter selbst:

> — - — — — — Oft ist so mein Gemahl,
> War so von Jugend auf — bleibt sitzen doch!
> Der Anfall geht vorüber: Ein Gedanke,
> So ist er wieder wohl.

Wie dem Brutus so erscheinen auch Richard in der Nacht vor der entscheidenden Schlacht die abgeschiedenen Geister aller von ihm gemordeten Verwandten, durch deren Beseitigung er auf den Thron kam. Auch Richard fällt, wie die römischen Empörer, nicht durch die Übermacht der Feinde, sondern innerlich gelähmt durch die Reue, welche die Geistererscheinungen in ihm geweckt haben:

> Richard: Bei dem Apostel Paul! es werfen Schatten
> Zu Nacht mehr Schrecken in die Seele Richards,
> Als wesentlich zehntausend Krieger könnten,
> In Stahl, und angeführt vom flachen Richmond.

Durch die Vervielfältigung der Geistererscheinung[1]) und die Komplikation der Verwandtenmorde ist der Ursprung auch dieser Szene aus dem Vaterkomplex verwischt. Aber ihr dramatischer Bau ist dem der Vater-Erscheinungs-Szenen so gleich, daß man auf die gleichen Triebkräfte auch für Richards Traum schließen muß. Wie Macbeth, um den Eindruck von Banquos Erscheinung zu übertäuben, nach Wein verlangt („Gebt mir Wein! Schenk voll! III, 4), so verlangt auch Brutus vor der Erscheinung des Geistes zweimal nach Wein („Gebt

[1]) Im „Macbeth" (IV, 1) ist der Schlüssel zur Lösung dieser vervielfachten Geistererscheinung gegeben. Es erscheinen dem nach seinem Thronfolger fragenden Macbeth acht Könige, die alle Banquos Geist gleichen, der auf sie weist, wie auf die Seinigen. Es sind also nur vervielfältigte Vatervisionen, die hier gehäuft auftreten, wie sie ja das Leben des Dichters offenbar kontinuierlich beherrschten.

eine Schale Weins!" IV, 3); und ebenso fordert auch Richard in seinem Zelt vor der Geistererscheinung zweimal Wein („Füllt einen Becher Weins". — „Gebt mir einen Becher Weins". V, 3). Neben der inneren Wahrscheinlichkeit und den äußerlichen Ähnlichkeiten offenbaren noch einige charakteristische Züge den Inzestkomplex, der auch an der Schöpfung Richards III. einen wesentlichen Anteil hat. Es ist nur eine Abschwächung der Mutterheirat,[1]) wenn Richard die Witwe des von ihm erschlagenen Eduard an der Bahre ihres Gatten[2]) freit:

> Richard: Ermordet ich schon ihren Mann und Vater,
> Der schnellste Weg, der Dirne gnug zu tun,
> Ist, daß ich selber werd' ihr Mann und Vater.

Und aus ihrer Ehe mit Richard erzählt sie:

> Denn niemals eine Stund in seinem Bett
> Genoß ich noch den goldnen Tau des Schlafs,
> Daß seine bangen Träume mich nicht schreckten.

Nachdem er auch ihrer ledig geworden ist, beschließt er seine leibliche Nichte, die Tochter der verwitweten Königin Elisabeth, zu heiraten, nachdem er ihre Brüder ermordet hatte:

> Elisabeth: Wie soll ich sagen? Ihres Vaters Bruder
> Will ihr Gemahl sein? Oder sag ich, Oheim?
> Oder, der Oheim ihr erschlug und Bruder?
> Auf welchen Namen würb ich wohl für dich?

Wie die sühneheischende Geistererscheinung des Dahingeschiedenen, die in einer Reihe von Dichtungen in typischer Gestaltung wiederkehrt,[3]) im Hamlet sich unzweideutig als Vater offenbart, so bezeichnet diese Tragödie überhaupt den Wendepunkt in Shakespeares Innenleben in bezug auf diese Gefühle. In den Werken vor Hamlet sehen wir im allgemeinen den Vaterkomplex nur berührt in leichtem Konflikt sich äußern; mit Hamlet und dem darauf folgenden Cäsar und Macbeth verschärft sich der Konflikt in neurotischer Weise. Dieser Umstand wird begreiflich, wenn man die von Freud bereits herangezogene Tatsache in Betracht zieht, daß „Hamlet" unmittelbar nach dem Tod von Shakespeares Vater, unter dem frischen Eindruck dieses „bedeutsamsten Ereignisses im Leben eines Mannes",

---

[1]) Charakteristisch für den Mutterkomplex ist auch seine Phantasie von der Untreue seiner eigenen Mutter (III, 5).

[2]) Vgl. im Hamlet die unmittelbar auf die Ermordung des Königs folgende Wiedervermählung seiner Witwe mit dem Mörder ihres Gatten. Wie Hamlet unfähig ist, die Rache an dem Mörder zu vollziehen, so vermag auch Anna nicht, das ihr dargebotene Schwert dem Mörder in die Brust zu stoßen (I, 2), weil sie ihn eigentlich liebt.

[3]) Vgl. auch Ankenbrand: Die Figur des Geistes im Drama der englischen Renaissance. Leipzig 1904.

„in der Wiederbelebung der auf den Vater bezüglichen Kindheitsempfindungen gedichtet worden ist“ (Traumdtg. l. c.). Es ist sehr wahrscheinlich, daß Shakespeare nach dem Tode des Vaters, wie alle Menschen, bei denen dieser Komplex infantil bedeutsam war, sich Vorwürfe (die auch unbewußt gewesen sein können) darüber machte, daß er gegen den Vater nicht liebevoll genug, ja vielleicht sogar hart und schroff gewesen sei, daß er ihm wenigstens innerlich Unrecht getan habe, daß der Vater diesen Haß nicht verdient habe, und daß die Kränkung über die Abneigung des Sohnes den Tod des Vaters verschuldet oder wenigstens beschleunigt hätte. Diese Zweifel an der Berechtigung des früheren Hasses sind natürlich wohl begründet, denn die eigentliche Wurzel dieses Hasses, die ihn — seiner Intensität nach — begreiflich und gerechtfertigt erscheinen ließe, nämlich die erotische Neigung zur Mutter, war und ist ja unbewußt und das Bewußtsein hatte zur Rechtfertigung des Hasses konventionelle Motive (etwa die Strenge des Vaters) vorgeschoben, die dem gereiften Mann, unter dem Todeseindruck des gefürchteten Rivalen, natürlich unzureichend erscheinen müssen. Kurz die Gedanken an den verstorbenen Vater, die mit Selbstvorwürfen einhergingen, ließen ihn nicht ruhen,[1]) der „Geist“ des Verstorbenen plagte ihn immer, gleichsam Rache fordernd, und der Versuch, die Erinnerung an ihn zu verscheuchen, zu verdrängen, führte zu verschiedenen, den Traum- und Neurosenbildungen überraschend ähnlichen, künstlerischen Äußerungen dieses Komplexes, unter anderem auch, in Anlehnung an einen älteren Stoff, zur Konzeption des „Hamlet“. In diesem Sinne ist für unsere Auffassung bezeichnend, was Brandes (S. 401) über die erste Hamlet-Fassung sagt: „Das Hauptinteresse bei diesem älteren Stücke scheint sich um eine hinzugedichtete Gestalt gesammelt zu haben, um den Geist des Ermordeten und seinen Ausruf: Hamlet, Rache!“ In dieser ersten, uns nicht erhaltenen Hamlet-Ausgabe, soll auch — was für unsere Auffassung von der allmählichen Verdrängung spräche — die Mutter Hamlets (so wie auch er selbst) viel jünger gedacht gewesen sein; jedenfalls noch jung genug, um eine solche Leidenschaft bei Claudius (und in letzter Linie auch beim Sohn) hervorrufen zu können, da die entsprechenden, auf ihr Alter anspielenden Schmähungen der endgültigen Fassung noch fehlten; diese Verjüngung der Mütter kennen wir bereits aus den verschiedenen Gestaltungen des Stiefmutter-Themas. Für die innige Identifizierung Shakespeares mit seinem Helden spricht die auffällige Überein-

[1]) Hamlet (I, 4) zum Geist: „ . . . . sag: Warum dein fromm Gebein, verwahrt im Tode, die Leinen hat gesprengt? warum die Gruft, darin wir ruhig eingeurnt dich sahen, geöffnet ihre schweren Marmorkiefern, dich wieder auszuwerfen?“ Dazu vgl. man den Ausruf in Schillers Räubern (V, 5): „Geist des alten Moors! Was hat dich beunruhigt in deinem Grabe?“

Eine ähnliche unbewußte Schuld gegen ihre Toten dürften wohl die meisten Menschen fühlen, wie nicht nur die Totenkulte der ältesten und primitivsten Zeiten, sondern auch gewisse unserer heutigen Bräuche noch aufs deutlichste lehren.

stimmung, daß in dem Trauerspiel der Vater des Dänenprinzen, ganz wie der des Dichters, erst kurze Zeit tot ist und darum die Vorwürfe, Hemmungen und Gewissenskämpfe noch so lebendig sind. Denn mit der nachträglichen Realisierung der längst verdrängten infantilen Todeswünsche gegen den Vater, die aus der eifersüchtigen Verliebtheit in die Mutter entspringen, tritt auf Grund des Schuldgefühls und mächtiger Selbstvorwürfe, die dem Sohn schuld am Tode des Vaters geben, eine — allerdings frühinfantil vorgebildete — Umwertung des ursprünglichen Ödipus-Komplexes ein. Der Vater wird nunmehr auf dem Wege der psychischen Reaktionsbildung in die ursprüngliche, allererste infantile Stellung des verehrten, geliebten, geschätzten, edlen und mächtigen Schützers gebracht, während der Mutter die frühinfantile Liebe und Verehrung entzogen und sie in die geschmähte und verachtete Rolle der späteren Pubertätsphantasien eintritt, die ihr jetzt sogar Schuld am Tode des Vaters geben.[1]) So erweist sich also die reaktiv übertriebene Liebes- und Sühneeinstellung Hamlets gegen seinen Vater als die dichterische Darstellung der gleichen, in der Seele des Dichters selbst vorgegangenen Umwandlung, und darum mußte nun der in der Hamlet-Sage überlieferte Stoff von der Rache für den getöteten Vater, den der Dichter zweifelsohne auch schon früher aus anderen Bearbeitungen gekannt hatte, gerade jetzt für ihn diese psychische Bedeutung gewinnen. Wie aber zur reaktiven Liebeseinstellung gegen den Vater eine ursprünglich vorhandene und im Unbewußten niemals aufgegebene zärtliche Strömung, also eine latente homosexuelle Komponente, notwendig ist, so ist die Bedingung für die spätere Auffrischung der puerilen Auffassung der Mutter als Dirne eine frühere, schwer empfundene an der Mutter erlebte Enttäuschung, die meist in der Entdeckung ihres Geschlechtsverkehrs mit dem Vater — event. später in der Phantasie oder Wirklichkeit mit anderen Männern — besteht, den ja Hamlet seiner Mutter oft und heftig genug als verwerflich — und im Sinne seiner Phantasien als blutschänderisch — darstellt. Auch diese Enttäuschung an der Mutter, deren Konsequenzen wir in der unglücklichen Ehe (vgl. Byron) des 18jährigen Dichters mit der um 8 Jahre älteren Frau wieder erkennen, führt, wie uns psychoanalytische Untersuchungen gezeigt haben, nicht selten über Weiberhaß und Weiberverachtung hinaus zu einer völligen Abkehr vom Weibe und gleichzeitiger Hinwendung der Libido zum eigenen Geschlecht auf der Basis des ursprünglich zärtlichen Vaterkomplexes. Hier ist eine Wurzel für des Dichters homosexuelle Neigungen zu finden, die in den um diese Zeit entstandenen Sonetten ihren ergreifendsten Ausdruck gefunden haben, aber auch sonst an seinem dramatischen Schaffen bedeutsamen Anteil haben.[2])

---

[1]) Genau den gleichen Ödipus-Komplex mit all seinen Bedingungen und Konsequenzen (Pessimismus, Weiberverachtung u. s. w.) zeigt Schopenhauer.

[2]) Die innige Beziehung zwischen inzestuösen und homosexuellen Regungen, die uns insbesondere noch beim Ödipus-Mythus auffallen wird, kann hier nicht näher erörtert und in ihrem Einfluß auf das künstlerische Schaffen verfolgt werden.

Daß es tatsächlich der Tod eines Elternteils war, der eine so entscheidende Umwandlung im Seelenleben des Dichters bewirkte, das zeigt sich auch darin, daß das einzige Drama außer Hamlet, dem das Verhältnis zur Mutter zu Grunde liegt, nämlich „Coriolanus“, unmittelbar nach dem Tode von Shakespeares Mutter (im Jahre 1608) entstanden ist, wie der Hamlet als Reaktion auf den Tod des Vaters.

Wie der drei Jahre früher entstandene Macbeth, so steht auch Coriolan ganz unter dem Einfluß eines Weibes; und wie Macbeths Ehrgeiz gleichsam in seiner Gattin verkörpert ist, so hat der Ehrgeiz Coriolans in seiner Mutter Volumnia Ausdruck gefunden. Alles, was er Rühmliches getan hat, „tat er doch nur, seiner Mutter Freude zu machen“ (I, 1). Es findet sich auch hier wieder hinter einer scheinbar harmlosen Redewendung versteckt die Hindeutung auf den Mutterinzest. Volumnia sagt zu ihrer Schwiegertochter, der Gattin Coriolans (I, 3): „Wenn mein Sohn mein Gemahl wäre[1]), ich würde mich lieber seiner Abwesenheit erfreuen, durch die er Ehre erwirbt, als der Umarmungen seines Bettes, in denen ich seine Liebe erkennte.“ Auch die für den Inzestkomplex typische Phantasie findet sich hier, nicht der Sohn seiner Mutter zu sein. Als sich Coriolan durch kein Mittel, auch nicht durch die Bitten seiner Mutter, zur Versöhnung und Begnadigung seiner Vaterstadt herbeilassen will, sagt die Mutter schließlich:

> „— — — — kommt, laßt uns gehn:
> Der Mensch hat eine Volskerin zur Mutter,
> Sein Weib ist in Corioli, dies Kind
> Gleicht ihm durch Zufall.

Diese Worte erweichen Coriolan. Auf das psychologisch merkwürdige Verhältnis Coriolans zum gegnerischen Feldherrn Tullus Aufidius, das in einem Atem glühendsten Haß und direkt erotische Zärtlichkeit offenbart, sei als charakteristische Äußerung der infantilen Einstellung zum Vater durch Anführung einzelner Stellen hingewiesen.

Marcius Coriolanus: Mit dir nur will ich kämpfen! denn dich haß ich
Mehr als den Meineid.
Aufidius: Ja, so haß ich dich (I, 8).

Und trotzdem begibt sich Marcius (IV/2) unbedenklich in das feindliche Lager und liefert sich Aufidius aus:

Coriolanus: O Welt! du rollend Rad! Geschworne Freunde,
Die in zwei Busen nur ein Herz getragen,
Die Haus und Bett und Mahl und Arbeit teilten,

[1]) Vgl. den ähnlichen Ausspruch der Gräfin Roussillon in „Ende gut, alles gut“ (die ersten Worte des Stückes): „Indem ich meinen Sohn in die Welt schicke, begrabe ich einen zweiten Gemahl.“

Vereinigt stets als wie ein Zwillingspaar,
In ungetrennter Liebe, brechen aus
Urplötzlich durch den Hader um ein Nichts
In bittern Haß. — So auch erboste Feinde,
Die Haß und Grimm nicht schlafen ließ vor Plänen
Einander zu vertilgen, durch 'nen Zufall,
Ein Ding, kein Ei wert, werden Herzensfreunde,
Und Doppelgatten ihrer Kinder. So auch ich.
Ich haße den Geburtsort, liebe hier
Die Feindesstadt. — Hinein! erschlägt er mich,
So übt er gutes Recht, nimmt er mich auf,
So dien' ich seinem Land.

Und der Todfeind Aufidius nimmt ihn mit einer zärtlichen Liebe auf, die man im Hinblick auf die Abwendung Coriolans von seiner Mutter nur als ein Aufleben exquisit homosexueller Regungen im Sinne unserer Erörterung auffassen kann:

Aufidius: Du edler Marcius! O, laß mich umwinden
Den Leib mit meinen Armen, gegen den
Mein fester Speer wohl hundertmal zerbrach,
Und schlug den Mond mit Splittern. Hier umfang ich
Den Amboß meines Schwerts, und ringe nun
So edel und so heiß mit deiner Liebe,
Als je mein eifersücht'ger Mut gerungen
Mit deiner Tapferkeit. Laß mich bekennen:
Ich liebte meine Braut, nie seufzt' ein Mann
Mit treurer Seele; doch, dich hier zu sehen,
Du hoher Geist! dem springt mein Herz noch freud'ger,
Als da mein neuvermähltes Weib zuerst
Mein Haus betrat.[1]) Du Mars, ich sage dir,
Ganz fertig steht ein Kriegsheer, und ich wollte
Noch einmal dir den Schild vom Arme hauen,
Wo nicht den Arm verlieren. Zwölfmal hast du
Mich ausgeklopft, und jede Nacht seitdem
Träumt ich vom Balgen zwischen dir und mir.
Wir waren beid' in meinem Schlaf am Boden,
Die Helme reißend, bei der Kehl uns packend,
Halbtot vom Nichts erwacht ich — — —" (IV, 3).

Die Aufnahme des Coriolan durch Aufidius schildert ähnlich der 3. Diener (IV, 3): „Unser Feldherr selbst tut, als wenn er seine Ge-

---

[1]) Marcius (I, 6) zu Cominius; „O! laßt mich euch umschlingen
Mit kräft'gen Armen, wie als Bräutigam
Mit freud'gem Herzen, wie am Hochzeitstag,
Als Kerzen mir zu Bett geleuchtet."

liebte wäre, segnet sich mit der Berührung seiner Hand und dreht das Weiße in den Augen heraus, wenn er spricht."[1])

Daneben finden sich, wieder zumeist in Redewendungen und Gleichnissen eingekleidet, indirekte Anspielungen auf das weibliche Wesen des Coriolan. So sagt Cominius, allerdings mit Betonung seiner Jugend, von ihm:

„An jenem Tag
Als er ein Weib konnt auf der Bühne spielen,
Zeigt er sich ganz als Mann im Kampf;" (II/2)

Und auf die Beschwörungen seiner Mutter antwortet er ironisch:

„Fort meine Sinnesart! Komm über mich,
Geist einer Metze. Meine Kehle, die
In meine Trommel kriegerischen Lauts
Einstimmte, sei verwandelt in ein Pfeifchen,
Dünn wie des Hämlings, wie des Mädchens Stimme,
Die Kinder einlullt — —" (III/2).

Daß dieses ganze zweispältige, zwischen zärtlichster Neigung und glühendem Haß schwankende Verhalten vollauf der infantilen Einstellung zum Vater entspricht, wurde schon ausgeführt[2]), und daß die Regression ins Frühinfantile neben dem Tode des Vaters der Abwendung von der geliebten Mutter entspringt, offenbart sich in dem Drama aufs deutlichste. Und so wird denn Coriolanus aus einem Hasser seines Vaters zum Hasser seiner Vaterstadt und aus Anhänglichkeit an den ehemals geliebten Vater zum zärtlichsten Freunde seines erbitterten Feindes, von dessen Hand er schließlich doch — allerdings auch nicht ohne Reue des Mörders — stirbt (Aufidius: „Meine Wut ist hin, mein Herz durchbohrt der Gram"). Der Vaterkomplex findet sich direkt angedeutet im Verhältnis Coriolans zu seinem alten Freunde Menenius, den er als Vater ehrt und bezeichnet.

Menenius: — — — — Ihr hört, was dem er sagte,
Der einst sein Feldherr war; der ihn geliebt
Aufs allerzärtlichste. Mich nannt' er Vater.

Und zu der Wache, die ihm den Zutritt zu Coriolan verwehren will, sagt Menenius: „Du sollst gewahr werden, daß solch ein Hans Schilderhaus

---

[1]) Als ein dem homosexuellen Komplex entstammendes Gleichnis darf man vielleicht auch das Bekenntnis des Menenius ansehen (II, 1); „Man sagt, ich sei — — — einer, der mit dem Hinterteil der Nacht mehr Verkehr hat, als mit der Stirn des Morgens."

[2]) Vgl. I, 9 Cominius: „Wär' er der Schlächter meines Sohns, er sollte frei sein, so wie der Wind."

Und in der letzten Szene als Ausläufer dieses Komplexes:

„Die Bürger (durcheinander). Reißt ihn in Stücke, tut es gleich. — Er tötete meinen Sohn — meine Tochter. — Er tötete meinen Vetter Marcus! — Er tötete meinen Vater!"

mich nicht von meinem S o h n Coriolan wegtreiben kann". — Und zu ihm selbst: „Die glorreichen Götter mögen stündliche Ratsversammlung halten, wegen deiner besonderen Glückseligkeit und dich nicht weniger lieben, als dein alter Vater Menenius. O mein Sohn, mein Sohn! du bereitest uns Feuer.— ". Nachdem er den Flehenden ebenso wie seine Mutter hart und unerbittlich zurückgewiesen hatte, sagt Coriolanus selbst:

„Der alte Mann,
Den ich nach Rom gebrochnen Herzens sende,
Er liebte mehr mich als mit Vaterliebe,
Ja, machte mich zum Gott. —"

In diesem künstlich geschaffenen Vaterverhältnis finden wir ein auffälliges Gegenstück zu der bereits besprochenen Auslassung des überlieferten Vaterverhältnisses im „Julius Cäsar". Man erhält hier einen teilweisen Einblick in die dem Traumleben analoge Affektverschiebung, welche bei der psychischen Aneignung eines überlieferten Stoffes vor sich gehen muß, um die hemmungslose Abfuhr der verdrängten Affekte auf dem Wege der künstlerischen Phantasiebildung zu ermöglichen. Es zeigt sich hier aber auch ein weiterer Ausblick aus dem Problem der Stoffwahl. Wir können es hier weder als Einwand gelten lassen, daß wir willkürlich vom Stoff auf die im Seelenleben des Dichters vorherrschenden Komplexe schließen, noch auch als Vorwurf, daß wir diese Komplexe unberechtigterweise in das Werk des Dichters hineintragen. Es erweist sich hier vielmehr, daß der vom Dichter gewählte überlieferte Stoff, den er nur mit seinen Affekten zu beleben hat, wie schon L e s s i n g sagte, von ihm gar nicht besser hätte erfunden werden können. Es ahnt uns aber hier bereits der auf die Mythenbildung hinweisende Grund dieser merkwürdigen Übereinstimmung, der eben darin gelegen ist, daß die Schöpfer des mythisch oder dichterisch überlieferten Stoffes ihn eben aus den gleichen unsterblichen Menschheitskomplexen heraus geschaffen haben, die in jedem schöpferischen Menschen immer wieder übermächtig und Befriedigung heischend hervortreten: im Dichter ebenso wie im Religionsstifter und in dem historisch Bedeutsames wirkenden Helden, mit dem sich der Dichter auch ohne Vermittlung einer halb sagenhaften, d. h. bereits komplexmäßig bearbeiteten Überlieferung ebensowohl wie mit dem mythischen Helden zu identifizieren vermag, weil ja auch der Reales wirkende Held (also etwa der echte Coriolanus) ebenfalls nur unter dem Einfluß desselben Komplexes zu so außergewöhnlichen Taten getrieben werden konnte. Der Dichter hat dann bei der in unserem Falle ziemlich weitgehenden unveränderten Herübernahme des Stoffes aus seiner Quelle (P l u t a r c h) nur die im Sinne seiner infantilen Einstellung und Verdrängung gebotenen Modifikationen vorzunehmen, die im wesentlichen als Affektverschiebungen und hinausprojizierte Empfindungsspaltungen anzusehen sind. Wie in des Dichters eigenem Innern die Empfindungen gegen

den Vater mehrfach geteilte sind, so verkörpert er sie in Anlehnung oder in entsprechender Modifikation gegebenen Materials auch in mehrfachen Vaterabspaltungen und es ist für das jeweilige Verdrängungsstadium charakteristisch, welcher von diesen, demselben Grundkomplex entstammenden Gestaltungen er die Marke des Vaterverhältnisses wieder in rechtfertigender Anlehnung an die Überlieferung direkt anheftet. Im Cäsar hat er sie völlig beseitigt, im Coriolan gilt sie dem geachteten ehrwürdigen Greis, den der Sohn nur ungern kränkt, während sie aus dem höchst zwiespältigen und vorwiegend feindseligen Verhältnis zu Aufidius getilgt ist; im Hamlet endlich heftet er sie von allen Vatergestaltungen dem nach Rache heischenden Geiste auf, während das direkt feindselige Verhalten dem „Stiefvater" und die Spottsucht dem alten Polonius gilt.

Was aber im Hamlet gerade den Geist zum Träger der Vaterrolle und den Vater zum Träger der Geisterrolle macht, ist außer dem auf den Tod von Shakespeares Vater erfolgten reaktiven Reue- und Sühnebedürfnis noch ein zweites wichtiges psychologisches Moment, welches den „Hamlet", wie schon erwähnt, zum Wendepunkt in Shakespeares Schaffen stempelt. Es ist das schon berührte Moment der Umwandlung der Sohnesgefühle in die Vatergefühle, das angeregt durch den Tod des Vaters und begleitet von der Vergeltungsfurcht im Hamlet zum erstenmal in aller Deutlichkeit hervortritt [1]). Dieses Moment müssen wir in jedem Fall als ein rein psychologisches fassen, als eine Reaktion auf den infantilen, jetzt unverstandenen Haß gegen den Vater, eine Reaktion, welche mit dem realen Vaterwerden zusammenfallen oder von ihm beeinflußt sein kann, die sich aber ganz unabhängig davon einstellt [2]). Shakespeare war ja schon einige Jahre Vater ehe sein dichterisches Schaffen überhaupt begann. Aber von tieferer psychischer Wirkung war diese Vaterschaft zunächst nicht und konnte es infolge der langjährigen Trennung des Dichters von den Seinen wahrscheinlich gar nicht werden. Auch der Tod seines einzigen Sohnes Hamnet (im Jahre 1596) scheint auf den in einem ganz anderen Lebenskreis wirkenden Dichter keinen nachhaltigen Eindruck geübt zu haben. Erst mit dem Tode seines Vaters erwachen seine infantilen, auf das ehemalige Verhältnis zu den Eltern eingestellten Komplexe und damit auch die Erinnerung an seine eigene Familie, an seinen verstorbenen Sohn, dem gegenüber er sich wegen der Vernachlässigung im Unbewußten gerade so schuldig fühlte, wie gegen seinen verstorbenen Vater. Also erst mit dem Tod des Vaters tritt bei Shakespeare, wie in der Regel überhaupt, jene elementare Um-

[1]) Die Darstellung dieser Wandlung mit besonderer Betonung der eifersüchtigen Abneigung gegen das gleichgeschlechtliche Kind beherrscht Gerhart Hauptmanns Drama: Griselda.

[2]) Die infantile Vorstufe ist das Papa sein wollen des kleinen Kindes; der große, nachhaltige Einfluß dieses Wunsches auf die ganze spätere Lebensgestaltung des Normalen, auf die Produktionen der künstlerischen Phantasie und auf die Wahnideen der Paranoiker ist im „Mythus von der Geburt des Helden" dargelegt.

wälzung im Seelenleben des Mannes ein, die wir mit dem Gefühl des Vaterseins bezeichnet haben. Diese psychische Umgestaltung, die aus dem Sohn einen Vater werden läßt, ist von der allergrößten Bedeutung für das Leben eines Mannes und läßt sich nur mit dem größten und bedeutungsvollsten Ereignis im Leben des Weibes, mit dem Mutterwerden, vergleichen. Was das Gefühl des Vaterseins psychisch ist, das ist die Mutterschaft organisch. Viele Lebensäußerungen und nicht zum wenigsten auch manche Schöpfungen der Dichter sind nur aus der Sohnespsychologie verständlich, d. h. der Mensch ist nichts als Sohn in seinen Gedanken, Gefühlen und Handlungen, er betrachtet alles von diesem einseitigen Standpunkt aus. Kommt dann die Vaterpsychologie hinzu, so wird alles das psychisch umgewertet. Deswegen tritt nun im „Hamlet" der Haß gegen den Vater nur mehr so verhüllt und durch das Gegenteil verdeckt auf und deswegen ist neben der aufdringlichen Verurteilung des (Stief-)Vaters, auch der Wunsch, ihn zu rechtfertigen, deutlich angeschlagen. Dieser Vaterstandpunkt des Sohnes, der die Rechtfertigung des Vaters erfordert und ermöglicht, ist aber nicht aus Motiven der besseren unbefangenen Einsicht in die wirklichen Verhältnisse hervorgegangen, sondern weil der Sohn sich jetzt selbst Vater fühlt und diese Rechtfertigung den eigenen Kindern gegenüber in seinem Seelenleben zur Beschwichtigung der Selbstvorwürfe braucht: es ist also hier wieder das Motiv der Vergeltung, der Furcht vor dem ähnlichen Verhalten des Sohnes gegen den Vater, der selbst als Sohn sich wegen seines Verhaltens zum Vater Vorwürfe zu machen hatte. Die Dichtung des „Hamlet" ist nun als ein Versuch Shakespeares aufzufassen, den unbewußten Zwiespalt in seinem Innern beizulegen: zwischen seinen infantilen im Unbewußten immer noch wirksamen Gefühlen als Sohn (Haß gegen den Vater und erotische Neigung zur Mutter), gegen die sich nach dem Tod des Vaters die Abwehrregungen mächtig erhoben hatten; und seinen jetzigen Gefühlen als Vater, der Liebe und Gehorsam seines Sohnes wünscht und dessen Neigung zur Mutter nun fürchtet. Diesem inneren Konflikt ist es zuzuschreiben, daß dem Hamlet, dem Sohn, der die Rache an dem Mörder seines Vaters nicht vollziehen kann, weil er in ihm die Verkörperung seiner eigenen Wünsche sieht, in Laërtes der Sohn gegenüber gestellt ist [1]), der mit Einsetzung seiner ganzen Kräfte und mit voller aufrichtiger Leidenschaft Rache für seinen ermordeten Vater Polonius fordert (IV, 5):

> Wie kam er um? Ich lasse mich nicht äffen.
> Zur Hölle, Treu'! Zum ärgsten Teufel, Eide!
> Gewissen, Frömmigkeit, zum tiefsten Schlund!

[1]) Vgl. V, 2 die diesbezügliche Bemerkung Hamlets:
> „Doch ich bin sehr bekümmert, Freund Horatio,
> Daß mit Laertes ich mich selbst vergaß:
> Denn in dem Bilde seiner Sache seh ich
> Der meinen Gegenstück . . ."

Ich trotze der Verdammnis; so weit kams:
Ich schlage beide Welten in die Schanze,
Mag kommen, was da kommt! Nur Rache will ich
Vollauf für meinen Vater.

Während aber bewußterweise Laertes dem Hamlet das Bild einer echten, nicht reaktiv übertriebenen und darum ungehemmten Vaterrache vorhalten soll, dient dieses Gegenspiel unbewußterweise der Befreiung der im Dichter gehemmten Rache- und Sühnegefühle für den Vater wenigstens in einer Abspaltung des Vater-Sohnes-Verhältnisses[1]) (Laertes — Polonius). Wir sehen also hier wieder, wie bereits bei Schiller, daß der scheinbare Gegenspieler des Helden dem Dichter gerade zur Befriedigung der Regungen dient, die er im Helden selbst infolge zu starker innerer Hemmungen nicht befriedigen kann. Wie im „Don Carlos" läßt sich daher auch hier eine Reduktion der Personen auf eine Reihe von Vaterabspaltungen und der ihnen entsprechenden Sohneseinstellung vornehmen.[2]) Im alten gemordeten Hamlet — die charakteristische Namensgleichheit stammt von Shakespeare — ist der ehemals geliebte und verehrte, jetzt rache- und sühneheischende Vater verkörpert; in seinem Mörder Claudius — neben der Wunscherfüllung des Sohnes (Hamlet z. T. = Claudius) — der als Nebenbuhler bei der Mutter gehaßte Vater, gegen den sich der als Vaterrache ins Edle gewendete Vaterhaß in voller nur zum Teil noch gehemmter Weise entladen kann; in Polonius der mißachtete und bespöttelte greisenhafte Vater, der seine Tochter für sich bewahren will, wie der Vater die Mutter.[3]) Und in jeder dieser verschiedenen Einstellungsarten steht der Sohn (Hamlet, sowie dessen psychologische Ergänzung: Laertes) dem Vater anders gegenüber. Daß der Mord des hinter der Tapete lauschenden Polonius, den der Dichter in der Überlieferung vorfand, von ihm psychisch im Sinne eines Vatermordersatzes aufgefaßt wird, haben wir bereits auf Grund von Hamlets Ausruf nach der Mordtat: „Ist das der König?" erschlossen, und daß auch die schließliche Ermordung des Claudius ihrer eigentlichen seelischen Bedeutung nach einen durch das Motiv der Vaterrache er-

[1]) „Das Verhalten der beiden Männer, deren Väter ermordet wurden, charakterisiert treffend das Bewußte und Unbewußte in der Psychologie des Revolutionärs, des politischen Verbrechers" (Storfer: Vatermord S. 14, Anmkg. 1).

[2]) Die mächtige Wirkung des Hamlet beruht nicht zum wenigsten darauf, daß er den ganzen Inzestkomplex in seinem vollen Umfang in sich vereinigt; neben dem Sohnesverhältnis zu Vater nnd Mutter, auch den Vater-Tochter-Komplex (Polonius-Ophelia) und den Geschwisterkomplex (Laertes-Ophelia) mit dem der feindlichen Brüder (Hamlets Vater und Claudius). Diese weitreichenden Komplikationen müssen hier unerörtert bleiben. Vgl. dazu die eingehende Untersuchung von Ernest Jones: Das Problem des Hamlet und der Ödipus-Komplex (Schriften z. angew. Seelenkunde, Heft 10, 1911).

[3]) Polonius (III, 2): „Ich stellte den Julius Cäsar vor: ich ward auf dem Kapitol umgebracht; Brutus brachte mich um." Bis in so unscheinbare Details erstreckt sich die Indentifizierung mit dem Vater.

möglichten Mord des Mannes der Mutter darstellt, haben wir ja unserer ganzen Auffassung des Dramas zu Grunde gelegt. Aber dem Dichter genügt nicht einmal, wie dem planvoll auf sein Ziel losgehenden Helden der Sage, das Motiv der Vaterrache, sondern er vermag den König erst zu töten, als dieser auch die im Innersten geliebte Mutter durch das Gift getötet hat; erst dann vermag er den entscheidenden Todesstreich, den er sich für des „Bettes blutschänderische Freuden“ aufgespart hatte, zu führen, weil das Leben ohne die Mutter für ihn keinen Wert hat und er — wie so viele andere Helden — wenigstens im Tode mit ihr vereint sein will. Diese Absicht, den gehaßten Nebenbuhler beim Geschlechtsverkehr zu töten („in seines Bettes blutschänderischen Freuden“), wird uns als ein typisches Vaterhaß-Motiv[1]) besonders im Mythus häufig begegnen, wo es uns in seiner tieferen Bedeutung (als Kastrationswunsch bei Kronos) verständlich werden wird. Es hat seinen Ursprung in der Belauschung des elterlichen Geschlechtsaktes durch das Kind und seiner mehrdeutigen Reaktion auf dieses eindrucksvolle Erlebnis, das im Sohne gewöhnlich eifersüchtige Regungen gegen den Vater und sinnliche Begierden auf die Mutter auslöst. Der Sohn sucht sich dabei mit dem Vater zu identifizieren (Hamlet = Claudius, der dessen Inzestwünsche verkörpert) und so betont auch Hamlet den Geschlechtsverkehr seiner Mutter wunschgemäß übermäßig als „blutschänderischen“, gerade wie erst Schiller den Don Carlos in die schwüle Atmosphäre der Blutschande hüllte.[2]) Dieses Motiv der Belauschung findet sich nun in Anlehnung an die Sagenüberlieferung vom Dichter dreimal verwertet, jedoch bezieht es sich auf Grund der Identifizierung des Sohnes mit dem Vater (Hamlet) hier jedesmal auf den Sohn, der zweimal im Schlafgemach seiner Mutter und einmal bei einer Zusammenkunft mit Ophelia belauscht wird. Das einemal von dem diensteifrigen Polonius und dem König, das zweitemal von Polonius allein, der dabei sein Leben verliert, und das drittemal wieder im Schlafgemach der Mutter vom Geist des ermordeten Vaters, der sich — ganz wie Philipp bei Schiller — zwischen Mutter und Sohn stellt. Weist schon dieser letzte Umstand, sowie das Schlafgemach der Mutter als Schauplatz, auf ein ursprünglich eifersüchtiges Lauschen und Eindrängen des Sohnes zwischen die Eltern (vgl. in Kap. IX, 1 die universell dargestellte Weltelten-Mythe), der sich nunmehr in seiner Wunschphantasie an Stelle des beseitigten (aber wieder auftauchenden) Vaters setzt, so zeigt ein vom Dichter gekanntes aber beseitigtes Detail der Sagenüberlieferung, daß sich diese Belauschung tatsächlich auf den Geschlechtsakt bezieht. Nach der

[1]) Karl Moor (zu Schweizer): „Zerr' ihn aus dem Bette, wenn er schläft oder in den Armen der Wollust liegt.“

[2]) Wir sehen hier, wie immer einzelne an ihren infantilen Komplexen gescheiterte Individuen den Stoffen die ihnen für eine durchgreifende Wirksamkeit erforderliche Färbung verleihen. Inwieweit dies auch für die Sagenbildung gilt, habe ich in einer Arbeit über den „Sinn der Griselda-Fabel“ („Imago“ Heft 1, März 1912) angedeutet.

Erzählung des Saxo[1]) beschließt der König, die Echtheit von Hamlets Wahnsinn durch sinnlichen Genuß auf die Probe zu stellen. Er wird im Wald wie zufällig mit einem Mädchen zusammengebracht und allein gelassen, während die Späher sich im Gebüsch verborgen halten, um sein Verhalten bei der Liebe und dem Geschlechtsakt zu beobachten. Hamlet bringt jedoch das Mädchen an eine abgelegene Stelle, wo er unbelauscht den Beischlaf mit ihr ausübt und die ihm von Kindheit an Bekannte zu strengem Stillschweigen verpflichtet. Man erkennt in dieser Szene unschwer das Vorbild des belauschten Zusammentreffens mit Ophelia und weiterhin auch mit deren psychischem Vorbild der Mutter, merkt aber zugleich wieder die charakteristische Auslassung der beim Dichter verdrängten und darum peinlich betonten Belauschung des Geschlechtsaktes. Noch durch eine andere Auslassung aus der Überlieferung verrät der Dichter seinen Widerstand, die seinen Verdrängungen widerstreitenden Motivgestaltungen der Sage zu übernehmen. Bei Saxo beschließt der König, den unbequemen Hamlet mit einem Brief zum König von England zu schicken, in welchem diesem die sofortige Tötung des Überbringers befohlen wird. Unterwegs öffnet Hamlet das Schreiben, setzt an Stelle seines Namens die Namen seiner beiden Begleiter, die dann tatsächlich an seiner Stelle hingerichtet werden. So weit hat auch Shakespeare das Motiv übernommen. In der Sage aber fügt Hamlet noch hinzu, daß der König ihm, dem Überbringer, seine Tochter zur Frau geben möge, was denn gleichfalls geschieht. Diesen Zug, auf Grund dessen wir das ganze Motiv als ein typisches Sagengebilde (Uriasbrief) erkennen, hat nun der Dichter gleichfalls, als eine positive Sexualäußerung, fallen gelassen. Es würde hier zu weit führen, wollten wir dieses uralte und weitverbreitete, fälschlich als „Uriasbrief"[2])

---

[1]) Vgl. Simrock: Die Quellen des Shakespeare l. c. — Zur Sagengeschichte: A. Zinzow: Die Hamlet-Sage an und mit verwandten Sagen erläutert. Ein Beitrag zum Verständnis nordisch-deutscher Sagendichtung. Halle 1877.

[2]) In der Geschichte des Uria (2. Sam. 11) handelt es sich um die tatsächlich erfolgende Beseitigung des Uria auf den brieflichen Befehl Davids, der dessen Weib heiraten will, während es sich bereits in der homerischen Erzählung von Bellerophontes (Il. VI, 166 ff.) um die glückliche Errettung des Helden — wenn auch noch nicht mittels der märchenhaften Briefänderung oder Vertauschung — handelt. Bellerophontes wird von Anteia, der Gattin des Königs Proitos, unerlaubter Annäherung beschuldigt (Phädra-Potiphar-Motiv) und Proitos schickt den unbequemen Gast, vor dessen Mord er zurückschreckt, mit den in der Frage des Schriftgebrauches zur Zeit Homers vielumstrittenen, auf ein gefaltetes Täfelchen geritzten, σηματα λυγρα zu seinem Schwager. Als dieser jedoch den Helden aus allen übermenschlichen Aufgaben heil hervorheben sieht, glaubt er ihn unter göttlichem Schutz und vermählt ihm seine Tochter. Wir finden dann das Motiv in der deutschen Sage von Kaiser Heinrich III. wieder (Grimm, Deutsche Sagen). Dem König, der auf der Jagd in eine Mühle des Schwarzwaldes kommt, wird prophezeit, das eben dort zur Welt gekommene Kind, welches ein Sohn des hier flüchtig und unerkannt lebenden Herzogs Leopold ist, sei zu seinem Eidam bestimmt. Er befiehlt daher das Kind zu töten, aber die Knechte setzen es auf einen Baum und bringen dem König das Herz eines Hasen. Das Kind findet Herzog Heinrich von Schwaben und gibt es als Sohn seiner unfruchtbaren Gemahlin aus. Es erhält

bezeichnete Motiv, das in den wesentlichen Zügen mit dem Aussetzungsmythus identisch ist, wie diesen auf den Elternkomplex reduzieren. Es sei hier nur angedeutet, daß die Erbschaftsansprüche des vom Vater gefürchteten Sohnes in dieser Sagengruppe meist nicht mit der eifersüchtigen Neigung auf die Frau des Königs, i. e. der Mutter, (wie bei Bellerophon) verbunden erscheinen, sondern mit dem Motiv des auf seine Tochter eifersüchtigen Vaters, der seinen zukünftigen Eidam verderben will. Shakespeare hat dieses Verhältnis, wie wir bereits wissen, von dem Briefmotiv getrennt und auf das Verhältnis des Polonius zu Ophelia übertragen. Es sei der Hinweis darauf gestattet, daß im Hinblick auf den hier bloß gestreiften Sagenkreis sowie auf die später (Kap. VIII) zu besprechende Brutus-Sage, die auch sonst auffällige Übereinstimmungen mit Hamlets Englandreise zeigt, die beiden an Stelle Hamlets getöteten Ersatzmänner Rosenkranz und Güldenstern den in den verwandten Überlieferungen mitkonkurrierenden und vom Helden beseitigten Brüdern entsprechen; als eine derartige Brudergestalt ist teilweise auch Laertes aufzufassen, was besonders in dem eifersüchtigen Streit um die Liebe zur Schwester (Ophelia) deutlich wird. Endlich hat auch Laertes selbst — man wird die Vielseitigkeit und den Beziehungsreichtum dieser psychischen Kompromißbildungen kaum ausschöpfen können — dem Hamlet gegenüber noch eine Art Vaterrolle übernommen in der Zweikampfszene, die wir als Kampf zwischen Vater und Sohn bereits als mythische Überlieferung kennen. Daß der Dichter auch in dieser Tötung, wie in allen anderen des Dramas, den Vatermordimpuls befriedigte, zeigt uns eine an Hand der Sage aufzeigbare unscheinbare Verschiebung. In der Sage kehrt Hamlet am Tage der für ihn veranstalteten Totenfeier zum Vollzug der Rache aus England heim. Er kommt, in schmutzige Lumpen ge-

---

den Namen Heinrich und kommt erwachsen an den Hof des Königs, der den Jüngling lieb gewinnt. Einmal hört er, das Kind sei ein richtiger Herzog von Schwaben und wird an die Prophezeiung in der Mühle erinnert. Er schickt den Jüngling daher zur Königin mit einem Briefe, worin die sofortige Tötung des Überbringers befohlen wird. Unterwegs aber wird dem schlafenden Heinrich der Brief vertauscht und der Befehl zur sofortigen Verheiratung des Überbringers mit der Königstochter untergeschoben. So wird also Heinrich doch trotz aller Nachstellungen, wie es die Prophezeiung voraussagte, des Königs Eidam. (Weitere Parallelen bei Laistner: Das Rätsel der Sphinx. Berlin 1889). — Ausgeschmückt und mit anderen Motiven verbunden tritt uns das Motiv im Märchen vom „Teufel mit den drei goldenen Haaren" (Grimm Nr. 29) entgegen, das in den mehrmals versuchten, selbst noch nach der Ehe fortgesetzten Nachstellungen und der ständigen Errettung des Helden noch deutlicher als die Heinrich-Sage die Identität dieser Motivgestaltung mit dem „Aussetzungsmythus" zeigt, den ich in meiner Abhandlung über den „Mythus von der Geburt des Helden" auf die eifersüchtige Rivalität des Sohnes mit dem Vater zurückführen konnte. — Reichliche weitere Parallelen zu der Sage „von dem neugeborenen Knaben, von dem in den Sternen geschrieben steht oder prophezeit ist, daß er dereinst der Schwiegersohn und Erbe eines gewissen Herrschers oder Reichen werden soll und der dies schließlich trotz aller Verfolgungen jenes auch wird" hat Reinhold Köhler (Kl. Schr. II, 357) zusammengestellt.

hüllt, in den Saal und da er mit dem Schwert absichtlich allerlei Unfug treibt, heften es die Umstehenden durch einen Keil in der Scheide fest. Als alles trunken am Boden liegt, führt er sein Rachewerk aus, indem er die durch ein Netz festgehaltenen Gäste im Saale verbrennt. Dann erst sucht er seinen Stiefvater Fengo im Schlafgemach auf, vertauscht dessen Schwert, das am Bettpfosten hängt, mit dem seinigen und weckt ihn mit der Racheforderung für den ermordeten Vater. Fengo greift nach dem Schwert und während er sich vergeblich bemüht, die festgenagelte Klinge zu ziehen, wird er von Amlet mit seinem eigenen Schwert getötet. Der Umstand, daß der Dichter diese Episode in den Rapiertausch der beiden auf Tod und Leben fechtenden Gegner einbezogen hat, weist wieder auf die Milderungstendenz des Vatermordkomplexes hin, verrät uns aber anderseits, daß die verdrängten Affekte sich hinter harmloseren und psychisch weniger anstößigen Situationen befriedigen. Wie durchgehends bei der schöpferischen Nachgestaltung des Sagenstoffes aus seinen eigensten persönlichen Komplexen, so hat auch hier der Dichter eine äußere Begründung (das festgenagelte Schwert) in seinem Sinne durch eine innerliche Motivierung ersetzt: bei ihm ist der Sohn unfähig, das Schwert gegen Claudius zu zücken, aber nicht weil es festgenagelt ist, sondern infolge seiner psychischen Hemmungen, die ihm nicht gestatten, den König beim Gebet zu töten (III, 3); er muß dazu das eigentliche Vergehen, dessen er sich selbst in der Phantasie schuldig fühlt, vor Augen haben: er will ihn „in seines Betts blutschänderischen Freuden“ töten. Dieselben einander widerstreitenden Sohnes- und Vatergefühle sind es auch, die in „Macbeth“ neben der Ermordung Duncans die Banquos (aus Furcht vor dessen Nachkommenschaft) mitbedingen, und die auch in Hamlet, wie schon angedeutet, die Umwandlung des Vaterhasses in die Rache für den Vater hauptsächlich bestimmen. Wir können hier noch einen Schritt weiter in der Deutung des „Hamlet“ gehen und so eine neue Bestätigung für unsere Auffassung des Königs Claudius als „Vater“ erbringen. Erfordert die psychologisch bedingte Einführung des Motivs der Vaterrache an Stelle des Vatermordes einerseits die Vorschiebung einer Ersatzfigur, eines Strohmannes, der zum Teil die Wünsche des Sohnes verkörpert, so ist anderseits die Rache an diesem Mörder, seine Tötung durch den Sohn, doch wieder nichts anderes als ein durch das Motiv der Rache scheinbar gerechtfertigter Mord des Nebenbuhlers bei der Mutter, der die Identifizierung des Claudius mit dem „Vater“ bestätigt. In der oft herangezogenen bedeutungsvollsten Szene des Dramas (III, 4), wo Hamlet seiner Mutter an der Gegenüberstellung der Bildnisse der beiden Brüder, ihres früheren und ihres jetzigen Gemahls („Apoll neben einem Satyr“ 1. Monolog, I, 2), das Verwerfliche ihrer Untat zu Gemüte führen will, wird ganz deutlich, daß Hamlet in dem einen den Vater, wie er ihn als Kind verehrte und in dem andern den Vater, wie er ihn später

als Nebenbuhler um die Zärtlichkeit der Mutter verabscheute, sieht.[1]) Den sexuellen Nebenbuhler sieht man ja immer nur von seinen schlechtesten Seiten, wie Riklin[2]) in seiner Aufklärung der Figur der bösen Stiefmutter des Märchens gezeigt hat. Nur geht das ganze dort von der Tochter aus, die in der Mutter die Konkurrentin um die Liebe des Vaters sieht und darum einerseits — wie der Sohn — sie zur Stiefmutter macht, anderseits in ihr aber nur die störende, lästige, kurz böse Nebenbuhlerin sieht.

Seinen vollkommensten und höchsten künstlerischen, zugleich aber auch den stärksten neurotischen Ausdruck, hat der Konflikt zwischen den Vater- und Sohnesgefühlen in der Gestalt des Geistes des ermordeten Vaters im „Hamlet" gefunden. Auf den ersten Blick mag es wohl scheinen, als habe Shakespeare in der Gestalt des Hamlet selbst uns das zuverlässigste Material zur Erkenntnis seines eigenen Seelenzustandes gegeben. Aber dem ist nicht ganz so. Die Gestalt Hamlets ist schon „idealisiert", das heißt es sind schon verschiedene seiner seelischen Regungen von ihm abgespalten und als handelnde Personen verkörpert: die Abwehr der unerträglich gewordenen feindseligen Einstellung gegen den Vater führt zur Projektion des Geistes, in dem aber zugleich auch die Reaktion dagegen, die Furcht, von dem eigenen Sohn etwa in ähnlicher Weise gehaßt werden zu können, zum Ausdruck kommt. Und so stehen in den Reden des „Geistes", aber auch in manchen Äußerungen Hamlets selbst, die Sohnesgefühle unvermittelt neben den Vatergefühlen. So sucht er z. B. als Sohn (III, 4) die Mutter dem Vater (Claudius) abwendig zu machen, indem er ihr den Geschlechtsverkehr mit ihm verleidet:

„Nein zu leben
Im geilen Schweiße eines eklen Betts,
Gebrüht in Fäulnis; buhlend und sich paarend
Über dem garst'gen Nest —"

Aber wie er in diesem Zusammenhang weiterhin seinen Vater (Stiefvater im Drama) einen „geflickten Lumpenkönig" nennt, da beginnt sich sein Empfinden als Vater zu regen (der Geist erscheint), der vom Sohne Ähnliches fürchtet, und der Sohn wird ermahnt, die Mutter zu schonen:

„Doch schau! Entsetzen liegt auf deiner Mutter;
Tritt zwischen sie und ihre Seel im Kampf.

Ähnlich widersprechend äußert sich der Geist; im Haß gegen den Vater (also als Sohn):

---

[1]) Auch im Mythus führt die verschiedene Auffassung derselben Person zu verschiedenen selbständigen und scheinbar voneinander unabhängigen Gestaltungen dieser Person. Vgl. Heldenmythus.

[2]) Wunscherfüllung und Symbolik im Märchen, Heft 2 der „Schriften z. angewandten Seelenkunde", 1908, S. 74 und 91 Anm.

„Hast du Natur in dir, so leid es nicht;
Laß Dänmarks königliches Bett kein Lager
Für Blutschand und verruchte Wohllust sein“.

Aber als Vater und Gatte fügt er (für seinen Sohn) hinzu:

„Doch wie du immer diese Tat betreibst,
Befleck dein Herz nicht; dein Gemüt ersinne
Nichts gegen deine Mutter . . . . .“

Noch deutlicher kommt seine eifersüchtige Besorgnis um die Mutter, also seine Gefühle als Vater, der die Inzestregungen des Sohnes fürchtet und verdammt, in dem Ausruf des Geistes zum Ausdruck:[1])

„Ja, der blutschänderische Ehebrecher
Durch Witzeszauber, durch Verrätergaben,
— — — — — — gewann den Willen
Der scheinbar tugendsamen Königin
Zu schnöder Lust. O Hamlet, welch ein Abfall
Von mir, — — — — — — “

In dieser Phantasie des Vaters vom Inzest der Mutter (der Königin) mit dem Sohne steckt aber zugleich auch die Wunscherfüllung des Sohnes.

Im „Geist von Hamlets Vater“ treffen also eine ganze Reihe mächtiger unbewußter Regungen des Dichters aufeinander und finden darin kompromißhaften Ausdruck: sein infantiler Haß gegen den Vater und seine erotische Neigung zur Mutter, aber auch der reaktiv umgewertete, den Vater verehrende und die Mutter verachtende Inzestkomplex und endlich auch die Strafe für diese verpönten Regungen: nämlich die Furcht vor ähnlicher Vergeltung durch den eigenen Sohn. Diese erstaunliche Kompromißleistung grenzt ganz nahe an die ähnlich bewundernswerten Gebilde der Hysterie, wo auch in jedem Symptom neben verschiedenen, verkleideten Wunscherfüllungen der strafende Gedankengang seinen Platz findet.[2]) In der Gestalt des Geistes wird nun in ganz gleicher Weise zwei gegensätzlichen inzestuösen Wunschregungen Raum gegeben: der Dichter konnte darin dem Haß gegen den Vater und der Liebe zur Mutter Luft machen, er konnte aber auch vermittels der eigenen umgewerteten Inzestregungen im Sinne der Vatergefühle seinen Sohn und seine Gattin wegen des gefürchteten ähnlichen Verhaltens verdammen (siehe die Namensgleichheit des alten

---

[1]) Vgl. die ähnliche Phantasie von der Blutschande des Sohnes in Schillers Don Carlos: „Eben trefft ihr sie, in Eures Sohns blutschändrischer Umarmung.“ (III, 2.)

[2]) Ein äußerst instruktives Beispiel dafür hat Freud in der Traumdeutung (S. 336) mitgeteilt. Über die tiefere im Triebleben begründete Bedingtheit dieser Erscheinung vgl. man Freud: Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität (Sammlg. kl. Schr. z. Neurosenlehre, 2. Folge).

und jungen Königs bei Shakespeare und dessen Identität mit dem Namen seines eigenen Sohnes: Hamnet).

Diese vielseitige innere Bedingtheit der Gestalt des Geistes[1]) läßt es begreiflich erscheinen, daß Shakespeare, der sich bekanntlich auch schauspielerisch betätigte, bei der Darstellung des „Hamlet“ diese Gestalt verkörperte und nicht, wie man erwarten sollte, den Hamlet selbst. Schon dieser Umstand deutet darauf hin, daß Shakespeare sich jetzt selbst mehr in der Rolle des Vaters fühlte. Diese Auffassung gewinnt an Bedeutung durch die allgemeine Überlieferung, daß diese Rolle Shakespeares beste schauspielerische Leistung gewesen sei. Hier ist uns nun die Möglichkeit gegeben, von unserem Standpunkt aus einen Einblick in die tieferen Bedingungen des schauspielerischen Könnens zu tun, und ich möchte diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, weil gerade Shakespeares Schaffen sich so besonders dazu eignet. Bei ihm fallen nämlich Dramatiker und Schauspieler in eine Person zusammen, man sieht da gleichsam den Darsteller aus dem Dichter herauswachsen und überblickt so die innigen Zusammenhänge und die Differenzen zwischen beiden. Denn keine noch so getreue Biographie irgend eines anderen Darstellers könnte uns die entscheidenden inneren Momente und Erlebnisse, in denen ja auch das schauspielerische Wirken wurzelt, in solcher Offenheit überliefern, wie sie uns die Analyse der Werke Shakespeares aufgedeckt hat. Unser Versuch, eine schauspielerische Leistung unter denselben psychologischen Gesichtspunkten zu betrachten, wie die Dichtung, erhält einige Berechtigung durch die

---

[1]) Der neurotische Charakter der Geistererscheinung erhält vielleicht eine biologische Begründung durch einen Hinweis Adlers, der an meine Deutung des „Wilhelm Tell“ die Bemerkung knüpfte, daß er sich überhaupt keinen Dramatiker ohne einen (in seinem Sinne) minderwertigen Sehapparat denken könne. Denn die halluzinatorische Vorstellung des Szenenbildes in der Phantasie lasse sich nur als überwertige Leistung eines solchen Sehapparats auffassen. Den Übergang zur Neurose bilden dann die den Halluzinationen entsprechenden Geistererscheinungen. Einen ähnlichen Gedanken spricht Shakespeare selbst in der Geisterszene des Julius Cäsar aus, wo Brutus sagt:

„Ich glaub, es ist die Schwäche meiner Augen,
Die diese schreckliche Erscheinung schafft.“

Und auch Hamlet sieht die Gestalt seines ermordeten Vaters „in seines Geistes Auge“ (I, 2). Zur Minderwertigkeit von Shakespeares Auge vgl. noch die Blendung Glosters, dann die wiederholte Anspielung Lears auf seine schwachen Augen, die Blendungsszene des kleinen Artur in „König Johann“, die Halluzinationen Macbeths u. v. a.

Als Bestätigung für die Minderwertigkeit der Dichteraugen kann es vielleicht gelten, daß zahlreiche Dichter die Befähigung zur Malerei in sich verspürten. „Noch stärker als Goethe hat Gottfried Keller geschwankt, ob er nicht zum Maler geboren sei“ (Behaghel S. 8). Behaghel verweist ferner (S. 31) auf eine ganze Reihe solcher Dichter, darunter auch Salomon Gessner, Maler Müller, E. T. A. Hoffmann, Wilhelm Busch, Anzengruber, Paul Heyse, Scheffel, Mörike, Grillparzer (S. 32) u. v. a. Kurzsichtige Dichter hat es immer zahlreiche gegeben; außer Schiller seien nur Freytag (S. 32) und Ibsen genannt, in dessen „Wildente“ der „Augenüberbau“ dominiert (Blindheit, Schwachsichtigkeit, Photographiekunst, Schießen); von Ibsen selbst sind auch viele Jugendzeichnungen erhalten. Schließlich sei auch nicht der halb mythischen Gestalt des blinden Homer vergessen.

Resultate einer tiefergreifenden Untersuchung der Wurzeln alles künstlerischen Schaffens, wie ich sie in meinen „Ansätzen zu einer Sexualpsychologie“ zu geben versuchte. Es ergab sich dort unter anderem (S. 52), daß die schauspielerische Leistung ein vollwertigerer psychischer Akt, gleichsam eine gründlichere Erledigung seelischer Angelegenheiten sei, als die Arbeit des Dramatikers. Der Schauspieler vollende eigentlich erst das Drama, er mache das, was der Dramatiker eigentlich machen wolle, aber — infolge psychischer Widerstände — nicht machen könne[1]): er „erlebe“ gleichsam, was der Dramatiker nur „träume“. Während aber der Träumer die vielgestaltige Handlung in seinem Innern erlebt, projiziert sie der Dichter nach außen. Alle Personen des Dramas sind Verkörperungen einzelner seelischer Mächte des Künstlers, der sich durch diese Projektion von den peinlichen inneren Konflikten befreit: das dichterische Schaffen ist also wesentlich Abwehr. Der Dichter strahlt gleichsam seine intimsten Regungen aus, der Schauspieler dagegen fängt sie wieder in sich auf, eignet sie sich an, er setzt der Abwehr des Dramatikers die Bejahung entgegen; sein Schaffen ist also wesentlich Aneignung, Identifizierung. Kurz der Darsteller ist im psychologischen Sinne das Positiv des Dichters.

Durch die dichterische Schöpfung — wir gehen hier zur Anwendung dieser Einsichten auf die Gestalten Shakespeares und besonders den „Geist“ über — wird dieser psychische Konflikt nur temporär beigelegt (daher die Unermüdlichkeit der dramatischen Produktion, bei innerlich verwandten Themen, die den Dichter nur im Schaffen begeistern und fesseln, nachher ihm aber fremd werden); die

[1]) Ein mehr oder minder intensiver Wunsch nach schauspielerischer Verkörperung seiner Phantasiegestalten wohnt jedem Dramatiker inne. Von den alten Griechen an, denen dieses Verhältnis als das natürliche erschien und bei denen Sophokles der erste Dichter war, der wegen seiner geringen Stimmittel auf die Darstellung seiner Gestalten verzichten mußte, hat es bis auf den heutigen Tag eine ganze Reihe von dramatischen Dichtern gegeben, die entweder berufsmäßige Schauspieler waren oder wenigstens den Drang dazu verspürten. Von den Berufschauspielern Raimund, Nestroy, Molière, Goldoni, Anzengruber zu Lessing, der nach der Biographie seines Bruders (Reclam. S. 47) zum Theater geben wollte und Goethe, der seinen Orest und andere Rollen selbst spielte, zu Wedekind, der in seinen eigenen Dichtungen auftritt, und zu Gerhard Hauptmann (vgl. dessen Biographie von Schlenther S. 34 ff), den nur ein Sprachfehler von seinem Plan, Schauspieler zu werden, abbringen konnte. Auch von Alfieri ist bekannt, daß er häufig, und noch im Alter von 46 Jahren, in seinen eigenen Stücken auftrat. Auch Richard Wagner bedauert in einem Brief an Liszt, nicht Schauspieler geworden zu sein, da er in diesem Beruf allein hätte glücklich werden können. Diese Beispiele, die sich leicht vermehren lassen, zeigen, wie sehr die im Dramatiker gebundene Aktivität nach Äußerung drängt. War es doch selbst Schiller ein mächtiger Ansporn zu seinem Schaffen, wenn er sich in Gedanken und auch auf dem Papier die Rollen seines neuen Dramas mit bekannten Schauspielkräften besetzte, um die Gestalt bei der Produktion immer gegenwärtig zu haben. So ist das bekannte „Rollen auf den Leib schreiben“ auch nur der Ausdruck der Sehnsucht des Dramatikers nach eigener Verkörperung seiner Gestalten, eine Sehnsucht, die in der Realität nicht voll befriedigt werden kann.

unterdrückten Regungen werden nur für einige Zeit entlastet, um bald wieder als drängende und fordernde Mahner der Befreiung und Abfuhr bedürftig zu werden. Und wie Shakespeare wahrscheinlich als Kind reale Furcht vor seinem Vater gehabt haben wird (vgl. das ähnlich erwiesene Verhältnis Schillers, Goethes, Hebbels u. a. Dichter mit zärtlichen Müttern zu ihrem Vater), so tritt nun die Erinnerung an ihn, durch die Verdrängung des Vaterhasses bedingt, von Angst begleitet auf. Die Darstellung aber ermöglichte Shakespeare nicht nur das Abreagieren, so oft diese Empfindungen eine gewisse Intensität bei ihm erreicht hatten, sondern sie leistete ihm noch weit mehr. Während er nämlich den Geist des Vaters selbst spielte, konnte ihm persönlich der Geist seines eigenen Vaters (seine peinlichen Gedanken an ihn) nicht erscheinen; so lange war er sicher davor. Als Dichter hatte er diese angstbetonten Regungen durch Projektion nach außen abgewehrt; als Schauspieler verkörpert er sie nun wirklich, stellt er sie außen dar und setzt sich damit, seinen Vatergefühlen Ausdruck verleihend, mittels Identifizierung an Stelle des Vaters.

Die Darstellung gibt ihm also gleichsam die Gewißheit, daß die Abwehr gelungen ist. Als Dramatiker hat er die Haßgedanken abgewehrt, als Darsteller eignet er sich sie wieder an, indem er sich mit dem Geiste seines Vaters, der ihn plagte, identifiziert, um nun seinerseits den eigenen Sohn (Hamlet) als „Geist" zu quälen und ihm das Verwerfliche seines Tuns und Denkens vorzuhalten. Er identifiziert sich aber im „Geiste" zugleich auch mit dem Sohn (Kompromißleistung), um dadurch seine eigenen Empfindungen als Sohn zu rechtfertigen. Er spielte die Rolle also, um den Ausbruch der Angst vor den auftauchenden gehässigen und reuevollen Gedanken gegen seinen verstorbenen Vater und vor den ähnlichen Regungen, die er als Vater befürchten zu müssen glaubte, zu verhüten, er spielte die Rolle also, um dem Angstanfall vorzubeugen, wie man im Hinblick auf gewisse hysterische Phobien sagen möchte, und er spielte die Rolle so gut, weil er dieses Spiel zur Erhaltung seines psychischen Gleichgewichtes, zu seiner Kur möchte man fast sagen, brauchte. Auch dieser Vorgang läßt sich, wie schon angedeutet, wieder nur durch ein Beispiel aus der Psychopathologie illustrieren, in der Art wie z. B. das Symptom der Platzangst, der Unfähigkeit, allein über die Straße zu gehen, zu stande kommt. Den Forschungen Freuds verdanken wir die Erkenntnis (Traumdeutung, S. 343), „daß das Symptom konstituiert wird, um den Ausbruch der Angst zu verhüten"; wenn man den Neurotiker zu der Handlung zwingt, zu der er sich unfähig fühlt, so bekommt er einen Angstanfall. „Die Phobie ist der Angst wie eine Grenzfestung vorgelegt." In der gleichen Weise hat auch — wir können es nicht anders sagen — Shakespeare sein Symptom (allerdings eine hochwertige Leistung, nicht eine Unfähigkeit) konstituiert, um dem Ausbruch der Angst vorzubeugen.[1])

[1]) Über den innigen Zusammenhang des Mechanismus und des Effekts einer hysterischen Phobie und der schauspielerischen Leistung kann vielleicht der Hinweis

Auch diese Untersuchung zeigte also wieder, wie sich eine einzige Kette von den frühzeitigen, affektiv betonten infantilen Eindrücken über ihre Wiederbelebung im „Traum des Normalen" und über die Phantasiewünsche des besonders Veranlagten in die verhüllende künstlerische Produktion und von da durch die schauspielerische Leistung hindurchzieht, um auf dem Gipfel der Abwehr im hysterischen Anfall zu enden.

Aufschluß geben, daß die Platzangst, deren Vorstufe als „Lampenfieber" bekannt ist, die typische Schauspielerneurose ist. Prof. Freud, der Gelegenheit hatte, derartige Fälle zu analysieren, machte einmal in bezug auf die Identifizierung des Schauspielers mit seiner Rolle die bedeutsame Bemerkung, daß der Schauspieler in gewissem Sinne über der Rolle stehen müsse. Wo auf Grund einer persönlichen Erinnerung die Identifizierung zu weit geht, da versagt er und bekommt einen Angstanfall. Interessant ist endlich, daß viele Platzangst-Neurotiker über die Empfindung klagen, es verändere sich die Umgebung (Zimmer, Straßen, Häuser), eine beständige Abwehr der unerträglichen Realität, die dem Schauspieler durch seine eigene Wandlungsfähigkeit ermöglicht wird.

VII.

Ödipus-Dramen der Weltliteratur.

Zur Psychologie der Jugenddichtungen.

Der Keuschheit streng Gesetz, den Ekel der Natur,
Des Vaters Nebenbuhl, der Mutter Mann zu werden,
Dies alles drückt ich ihm jung in sein wächsern Herze.
Lessing (Giangir).

Wie der geschichtlich überlieferte Stoff des Don Carlos von den neueren Dichtern mit Vorliebe „dramatisiert", d. h. mit ihren persönlichen Komplexen erfüllt und nach diesen ausgestattet wurde, so war — dem Verdrängungsprinzip voll entsprechend — die Ödipus-Sage bei den alten Tragikern gleich beliebt. Diese Bevorzugung des thebanischen Sagenkreises vor dem weniger gewalttätigen und großartigeren des troischen Kreises ist wohl den dem unbewußten Gefühlsleben der Dichter entgegenkommenden Themen des Vater- und Brudermordes, der Mutterehe u. a. zuzuschreiben, wie sie in ähnlicher Häufung später nur die von den Tragikern eigentlich erst ausgebildete Atriden-Sage (vgl. Kap. IX, 5) aufweist. Schon Aischylos (525 bis 456 v. Chr.) hatte einen Ödipus geschrieben, der zusammen mit den Tragödien: Laïos, die Sieben vor Theben und dem Satyr-Spiel Sphinx als zweites Stück aufgeführt wurde (Christ: Geschichte d. griech. Lit.). Den Stoff fand Aischylos in der Odyssee (XI, 271 ff.), wo Odysseus in der Unterwelt die Geister der Verstorbenen sieht:

Hierauf kam Epikaste, die schöne, Ödipus Mutter,
Welche die schrecklichste Tat mit geblendeter Seele verübte.
Ihren leiblichen Sohn, der seinen Vater ermordet,
Nahm sie zum Mann! Allein bald rügten die Götter die Schandtat.
(Übers. v. Voss.)

Außerdem hat Aischylos auch noch aus einem anderen alten Epos, der Ödipodie, einem Gedicht des nachhomerischen epischen Zyklus, geschöpft. Auch er hatte bereits die mythisch überlieferten Greuel dadurch verschärft, daß er die vier Kinder, die Ödipus nach dem

alten Epos mit einer zweiten Gemahlin Euryganeia[1]) erzeugte, durch eine Modifikation der Sage zu Sprossen aus der Ehe mit der Mutter machte.

Nebenbei sei hier darauf verwiesen, daß auch Homer, wie es scheint, nicht so ganz äußerlich zur Erwähnung des Ödipus-Schicksals kam. Denn kurz vor Epikastes „Geistererscheinung" erscheint dem Odysseus seine eigene Mutter, die nach der Ursache ihres Todes befragt, antwortet (Od. XI, 270 ff.):

„Bloß das Verlangen nach dir, und die Angst, mein edler Odysseus,
Dein holdseliges Bild nahm deiner Mutter das Leben!"
Also sprach sie; da schwoll mein Herz vor inniger Sehnsucht,
Sie zu umarmen, die Seele von meiner gestorbenen Mutter.
Dreimal sprang ich hinzu, an mein Herz die Geliebte zu drücken;
Dreimal entschwebte sie leicht, wie ein Schatten oder ein Traumbild,
Meinen umschlingenden Armen; und stärker ergriff mich die Wehmut.
Und ich redte sie an und sprach die geflügelten Worte:
Meine Mutter, warum entfliehst du meiner Umarmung?
Wollen wir nicht in der Tiefe, mit liebenden Händen umschlungen,
Unser trauriges Herz durch Tränen einander erleichtern?

Diese Schilderung entspricht ganz der Phantasie eines Muttertraumes, in dem die Abwehr sehr hübsch durch das Entgleiten der Mutter aus der Umarmung des Sohnes dargestellt ist.[2])

Nach Aischylos und Sophokles schrieb auch Euripides einen Ödipus, der jedoch, ebenso wie der des Aischylos nicht erhalten ist. Nauck (Trag. gr. fr.) nennt außerdem von griechischen Dichtern, die Tragödien unter dem Titel „Ödipus" verfaßten: Achaios, Theodektes, Xenokles, Karkinas und Diogenes; auch werden noch Nikomachos, Philokles, ein Neffe des Aischylos, und Lykophoron, der Verfasser zweier Ödipus-Dramen (in Roschers Lexikon) angeführt. Constans (a. a. O.) nennt noch als Verfasser griechischer Ödipus-Tragödien: Meletus, den Ankläger des Sokrates, „auteur d'une Οἰδιποδεία, tétrelogie mentionnée par le scholiaste de Platon; Aristarque de Tégée, contemporain d'Euripide, d'après Suidas, et sans doute antérieur à lui" (p. 19). Diese stattliche Reihe griechischer Ödipus-Tragödien (gewöhnlich werden zwölf angegeben) läßt nicht nur auf die nachschöpferische Identifizierung vieler Dichter mit dem Helden der Sage schließen, sondern verrät in gleicher Weise

---

[1]) Diese Euryganeia machen einige Überlieferungen zur Schwester der Jokaste, also zur Tante des Ödipus. Siehe Constans: La Légende d'Oedipe. Paris 1881, p. 37.

[2]) Hieher gehört die, wenn auch der Homerischen Stelle nachgeahmte, so doch darum keineswegs der psychologischen Bedingtheit entbehrende Stelle in Vergils Aeneïs (II, 792 f., VI, 695 f.), wo der Held auch dreimal vergebens den Schatten seines verstorbenen Vaters zu umarmen sucht, was dem Traum vom Tode des Vaters entspricht. Als Seitenstück dazu erscheint dem Äneas (I, 315 ff.) seine Mutter Venus in reizender Kleidung als Jungfrau, so daß er von ihr entzückt ist.

die auf ähnlicher psychologischer Motivierung beruhende Beliebtheit des Stoffes beim Volke.

Von den römischen Tragikern (vgl. Ribbeck: Die röm. Trag.) schrieb Seneca einen Ödipus, der sich durch die besondere Art der Enthüllung von Ödipus Schuld auszeichnet. Es bezeichnet nämlich nicht wie bei Sophokles der Seher Tiresias den Ödipus als Vatermörder, sondern nach einem Opfer und einer Beschwörung der Unterwelt erscheint der Geist des Laïos und beschuldigt den Ödipus des Mordes und des Inzests[1]). Kreon überbringt dem Ödipus das Resultat der Beschwörung, wird jedoch, da Ödipus ein Komplott vermutet, gefangen gesetzt. Ödipus aber grübelt nun fortwährend darüber und erinnert sich schließlich selbst daran, daß er einst am Dreiweg einen Mann erschlagen habe. Der Hirte, der den Tod der Pflegeeltern meldet, löst dann — wie bei Sophokles — alle Rätsel: Ödipus blendet sich und Jokaste ersticht sich angesichts ihres geblendeten Sohnes. Zu dieser Bestrafung in Gegenwart des Sohnes bietet das Verbrechen in Gegenwart der Mutter ein interessantes Seitenstück: nach Nikolaos Damaskenos erschlägt nämlich Ödipus den Laïos vor den Augen der Mutter. Daß dieser Umstand dann doch die Heirat nicht hindert, zeigt deutlich, daß beide die Beseitigung des Vaters im Unbewußten wünschten. Bemerkenswert ist noch, daß sich Ödipus bei Seneca selbst an den Totschlag erinnert, wenn er auch noch nicht weiß, daß es der Vater war, den er damals tötete. Hier verdient die Einwendung Lope de Vegas widerlegt zu werden, der in seiner „Poetik", einem Gedicht, worin er Lehren zur Verfassung guter Komödien erteilt, vor allem fordert, daß sich die handelnde Person in keiner Weise widerspreche und das Vorhergegangene nicht vergesse, wie man z. B. dem Sophokles vorwerfe, Ödipus erinnere sich nicht daran, den Laïos getötet zu haben (s. Schäffer: Gesch. d. span. Nationaldramas). Lope erfaßt natürlich gar nicht den tiefen Sinn der Sage, die auf diese Weise die Verdrängung der dem Erinnern peinlichen Vatermordphantasie ausdrückt. Aber auch von den Alten, insbesondere von Aristoteles, wurde Sophokles darum getadelt, daß die späte Enthüllung des unheilvollen Geschickes des Ödipus unwahrscheinlich sei. Euripides glaubte sogar, Ödipus schweige absichtlich darüber.

---

[1]) Diese Szene erinnert auffallend an die Erscheinung des ermordeten Königs im „Hamlet", der auch seinen Nachfolger des Mordes und des Inzests beschuldigt. Die Komplikation im Hamlet ist der mächtigeren Verdrängung zuzuschreiben. Klein (Gesch. d. Dr.) nennt die Szene bei Seneca „keine unwürdige Studie zu Hamlets Szene mit seines Vaters Geist auf der Terasse" (p. 457). Seneca hat eine ähnliche Vorliebe für Geistererscheinungen wie Shakespeare, die auch ähnlich bedingt sein wird. Vgl. den Geist des Tantalus in Senecas „Thyestes" und den Geist des Thyestes in Senecas „Agamemnon". Man vgl. auch Voltaires Trauerspiel „Semiramis" (1748), wo die Königin den Ständen ihres Reiches ihre Vermählung eröffnet und der Geist des ermordeten Ninus aus der Gruft steigt, um die Blutschande zu verhindern und sich an seinem Mörder zu rächen.

Auch Julius Cäsar hat, wie Sueton in dessen Biographie berichtet, einen Ödipus verfaßt; er schreibt c. 53: „Auch spricht man von Schriften, die er in seiner Jugend verfaßt haben soll, zum Beispiel: das Lob des Herkules, ein Trauerspiel: Ödipus, auch gesammelte Denksprüche. Augustus verbot in einem kurzen und einfachen Briefe an den Pomponius, dem er die Einrichtung seiner Bibliothek übertragen hatte, die Bekanntmachung dieser Schriften.“ Cäsars Ödipus-Dichtung gewinnt dadurch an Interesse, daß sich bei ihm die inzestuöse Neigung zur Mutter psychologisch nachweisen läßt[1]). Sueton erzählt c. 7: „Selbst wegen eines Traumes in der folgenden Nacht, der ihn beunruhigte — denn ihm träumte, er habe seine Mutter beschlafen — machten die Traumdeuter ihm Mut zu den größten Hoffnungen; sie gaben nämlich die Auslegung, als sei es ein Vorzeichen seiner Herrschaft über den Erdkreis; denn die Mutter, die er unter sich habe liegen sehen, sei niemand anders als die Erde, die Allmutter.“ Dasselbe berichtet Plutarch in der Biographie Cäsars (c. 34 Schluß)[2]). Der Biographie Suetons entnehme ich noch, daß Cäsar seinen Vater im Alter von 16 Jahren und seine Mutter nach der Unterwerfung Galliens verlor. Von vielen wurde ihm vorgeworfen, „er habe aus Begierde nach Macht seine Gattin, die ihm schon drei Kinder geboren hatte, verstoßen und die Tochter jenes Mannes geheiratet, den er oft unter Seufzern seinen Ägisthos genannt habe[3]). Vor allen anderen Frauen aber liebte er Servilia, des M. Brutus Mutter“ (c. 50). Die besondere Bevorzugung und Liebe, die Cäsar dem Brutus schenkte, erklärt Plutarch in der Biographie des Brutus c. 5: „Er tat dies, wie man sagt, der Mutter des Brutus, Servilia, zu Gefallen. Er hatte nämlich, wie es wahrscheinlich ist, noch als Jüngling sicher erfahren, daß Servilia ganz wahnsinnig in ihn verliebt sei; da nun Brutus gerade um die Zeit ihrer brennendsten Liebe geboren wurde, so hatte er wohl die Überzeugung, daß Brutus sein eigener Sohn sei.“ Bekanntlich war dieser Markus Brutus dann das Haupt der Verschwörung gegen Cäsar und soll auch selbst den entscheidenden Dolchstoß nach ihm geführt haben: „Und so ward er von 23 Stichen durchbohrt; nur ein wortloser Seufzer war ihm beim ersten Stiche

---

[1]) Im Hinblick darauf erscheint ein ihm in der Berichterstattung zugeschriebener Irrtum von psychologischer Bedeutung. Cäsar berichtet de bello gallico V, 14 von den Briten: „Uxores habent . . . inter se communes . . . parentes cum liberis“. Engels (Ursprung der Familie, 2. Aufl. 22) meint, Cäsar hätte sich hierin geirrt, was wir wohl im Sinne einer unbewußten Wunscherfüllung auffassen dürfen (vgl. zu der Stelle Storfer: Vatermord, S. 15, Anmkg. 1).

[2]) Über die Berechtigung dieser symbolischen Ausdeutung vgl. meine Anmerkung Nr. 27 zum „Traum der sich selbst deutet“ (Jahrb. II, 1910, S. 534) sowie Freuds Anmerkung in der 3. Aufl. der „Traumdeutung“ S. 207.

[3]) Welche Beziehungen da gemeint sind, ist mir unbekannt. Vielleicht inzestuöse Vergehen, wie die Ägisthos-Sage vermuten läßt (s. Kap. IX, 5).

entfahren, obgleich einige erzählen, er habe, als Markus auf ihn eingedrungen sei, diesem wiederholt auf Griechisch zugerufen: Auch du, mein Sohn?" (Sueton c. 82). Wiederum erweist sich hier die politisch motivierte Tat als Deckmantel einer tief im Sexuellen entsprungenen Handlung, und der Mord des politischen Oberhauptes, des Tyrannen, im Grunde als Vatermord. Sueton erzählt c. 88, daß man beschloß, die Curie, in der Cäsar ermordet worden war, zu vermauern, dem 15. März aber den Namen des Vatermordes zu geben. — Der Haß des Brutus entsprang offenbar der Eifersucht auf Cäsar, der ja des Brutus Mutter unrechtmäßigerweise besessen hatte, was dem Sohn bekannt war. Die Neigung zur Mutter äußert sich bei Brutus darin, daß er eine Witwe, die noch dazu seine entfernte Verwandte war, nämlich die Tochter seines Oheims Cato, heiratete (Plutarch c. 15). Die interessante Verknüpfung von Traum, Dichtung und Erlebnis bei Cäsar wird noch ergänzt durch den Traum des Brutus, worin ihm der erschlagene Cäsar, der Vater, erscheint. Es ist hier gleichsam der ganze Inzestkomplex auf zwei Generationen, Vater und Sohn derartig verteilt, daß Cäsar die Mutterliebe mit dem dazugehörigen Traum (und der Dichtung), seinem Sohn Brutus der dem Vaterhaß entspringende Tyrannenmord mit dem typischen Traum vom toten Vater zufällt.

Von diesem Knotenpunkt des Inzestproblems zweigt eine Linie in der Richtung „Cäsar" ab; es sind das eine Reihe von Dramen, die Cäsars Ermordung behandeln. Es hat den Anschein, als wäre bei Cäsar, der selbst noch einen Ödipus schrieb, der unverhüllte Ödipus-Stoff durch den der vorgeschrittenen Verdrängung besser entsprechenden Cäsar-Stoff abgelöst worden. Der Reiz dieses Stoffes für die Dramatiker liegt — ähnlich wie beim Stiefmutter-Thema — in der Abschwächung der fürchterlichen Vergehen, die durch Wegfall der Mutter und außerdem durch den Zweifel an der Vaterschaft Cäsars bewirkt wird. Diese Unsicherheit stellt es dem Dichter frei, je nach seinem Bedürfnis das Verhältnis zwischen Cäsar und Brutus zu gestalten, von der innigsten Blutsverwandtschaft bis zur vollständigen Fremdheit, vom direkten Vatermord bis zur rein politisch motivierten Ermordung des Tyrannen[1]). So legt Alfieri in seinem Bruto secundo ebenso wie Voltaire in dem Trauerspiel: Mort de César (1735) das Hauptgewicht auf das verwandtschaftliche Verhältnis zwischen Cäsar und Brutus. Ja, Alfieri läßt sogar den Brutus öffentlich im Senat erklären, er sei der außereheliche Sohn Cäsars. Ganz im Gegensatz dazu erwähnt Shakespeare in seinem Julius Cäsar

[1]) Vgl. zu dem Stoff den 33. Band der Sammlung „Palästra": Cäsar in der deutschen Literatur von Gundelfinger (Berlin 1904). Außerdem H. Wesemann: Die Cäsarfabeln des Mittelalters (Prog. Löwenberg 1879).

die verwandtschaftliche Beziehung mit keinem Wort, sondern bei ihm ist Brutus ein Verschworener wie die anderen auch (siehe die Analyse von Shakespeares Cäsar). Erwähnenswert ist noch Conti's Julius Cäsar und des jung verstorbenen Brawe (1738 bis 1758) Tragödie Brutus, wo das Verhältnis des Sohnes zum Vater, mit tiefer Beziehung auf des Dichters eigenen seltsamen Tod, in typischer Abwehrform behandelt ist: der Sohn, der auf der einen Seite mit größter Selbstüberwindung dem Vatermord zu entgehen sucht, fällt gerade dadurch auf der anderen Seite demselben Verbrechen um so sicherer in die Arme und vermag nur durch Selbstmord dem drohenden Vatermord zu entgehen. „In seinen Dichtungen“ sagt Minor (Einleitung zu Brawes Werken in Kürschners deutsch. Nat. Lit., Band: Lessings Jugendfreunde) „tritt die Liebe zum Vater um so wärmer und glühender hervor“ als er seine Mutter schon früh verloren hatte. Sein vorzeitiger und den Eindruck eines unbewußten Selbstmordes machender Tod erscheint im Hinblick auf den Ödipus-Komplex wie eine reuige Selbstbestrafung für den verdrängten Vaterhaß und eine Rückkehr zur geliebten verlorenen Mutter (vgl. ähnliches bei Theodor Körner, II. Abschnitt, Kap. XXIII, 4).

Aus der Reihe der Cäsar-Dramen finden wir bei dem erwähnten „Mort de César“ Voltaire's den Übergang zu den Ödipus-Dramen wieder; Voltaire's erstes Theaterstück, das er im Alter von 19 Jahren verfaßte, war der Ödipus (1718) [1]. Interessant ist es, zu beobachten, wie sich hier bei dem modernen Dichter, trotz der Unmöglichkeit an dem überlieferten Stoff zu rütteln, dennoch die Verdrängung äußert. Jocaste liebt nämlich hier weder den Laïos, noch den Ödipus, sondern einen dritten, Philoctète. Sie fühlt sich also auch in ihrer Ehe mit dem Sohn unglücklich, während der Mythus gerade durch die glückliche Gestaltung dieser Verbindung die unbewußte Neigung zwischen Mutter und Sohn betont. Jocaste behandelt das Verhältnis zu Ödipus ganz kühl:

> Par un monstre cruel Thèbe alors ravagée
> A son libérateur avait promis ma foi;
> Et le vainqueur du Sphinx était digne de moi.
>
> Égine (confidente de Jocaste):
> Vous l'aimiez?
>
> Jocaste: Je sentis pour lui quelque tendresse;
> Mai que ce sentiment fut loin de la faiblesse!
> Ce n'était point Égine, un feu tumultueux,

---

[1]) Voltaires Ödipus wurde, wie Constans (p. 381 note) anführt, parodiert, was als Beweis für die Popularität dieses Dramas angesehen werden kann. — Parodien auf den Ödipus-Stoff führt auch E. Weber in den Leipziger Studien 10 (1887), S. 141 ff. an. — Charakteristisch ist Heines auf die gleichgeschlechtliche Neigung des Dichters Platen anspielende ironische Bemerkung, er müßte bei einer Bearbeitung des Ödipus-Stoffes den Helden die Mutter erschlagen und den Vater heiraten lassen.

Des mes sens enchantés enfant impetueux;
Je ne reconnus point cette brûlante flammé
Que le seul Philoctète a fait naître en mon âme.
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Je sentis pour Oedipe une amitié sévère:
Oedipe est vertueux, sa vertu m'était chère.

In diesem Abwehrversuch der inzestuösen Neigung offenbart sich deutlich der Verdrängungsfortschritt; daß Philoctète nur eine zur Abwehr der inzestuösen Neigung — ähnlich wie Claudius — eingeschobene Zwischenperson ist, zeigt sich daran, daß er zuerst des Mordes an Laïus beschuldigt wird: er soll also der Mörder des Vaters[1]), zugleich aber mit der Mutter nicht blutsverwandt sein (vgl. den ähnlichen Kompromißcharakter der Stiefmutter-Figur).

Schon vor Voltaire hatte Corneille im Alter von 59 Jahren, kurze Zeit nach dem Tode seines Vaters, einen Oedipe verfaßt (1659). Auch hier äußert sich, ähnlich wie bei Voltaire, die Wirkung der Verdrängung in der Einflechtung einer zweiten Liebesaffäre. In seinen „lettres sur Oedipe“ sagt Voltaire über Corneilles Ödipus: „Ainsi la passion de Thésée fait tout le sujet de la tragédie, et les malheurs d'Oedipe n'eut sont que l'épisode.“ Constans (p. 379) fügt noch hinzu: „Le dénouement est celui de Sophocle, mais il est simplement annoncé, de peur, nous dit l'auteur dans son Examen de la pièce, de „faire soulever la dèlicatesse des dames“. — Bei Corneille liebt Theseus, der Prinz von Athen, Dircé, die Tochter des Laïus und der Jokaste, die Schwester des Ödipus, während Ödipus hofft, Theuses werde eine seiner Töchter, Ismene oder Antigone heiraten, da er Dircè dem Sohne Kreons versprochen hat. Als der Schatten des Laïus einen Prinzen oder eine Prinzessin seines Blutes als Sühnopfer fordert, und Dircé, als letzter Sproß seines Blutes, bereit ist, sich auf dem Grabe des Vaters zu opfern, sucht Theseus, der für sie sterben will, sie zu überzeugen, er sei ihr Bruder und müsse sich darum opfern; er läßt sie deshalb auch nicht von Liebe zu ihm sprechen:

Mon coeur n'écoute point ce que le sang veut dire:
C'est d'amour qu'il gémit, c'est d'amour qu'il soupire;
Et pour pouvoir sans crime en gouter la douceur,
Il se révolte exprès contre le nom de soeur.
De mes plus chers desirs ce partisan sincère
En faveur de l'amant tyrannise le frère,
Et partage à tous deux le digne empressement
De mourir comme frére et vivre comme amant.

---

[1]) In Voltaires „Mahomet“, der im zweiten Teil bei Goethes Schwesterkomplex (Kap. XVI) besprochen ist, kommt die Ermordung des Vaters durch den Sohn vor.

Dircé. O du sang de Laïus preuves trop manifestes!
Le ciel, vous destinant, à des flammes incestes,
A su de votre esprit déraciner l'horreur
Que doit faire à l'amour le sacre nom de soeur.
Mais si la flamme y garde une place usurpée,
Dircé dans votre erreur n'est point enveloppée.

Schließlich heiratet Theseus die Dircé. Diese Liebesaffäre zwischen Theseus und Dircé, die das Schicksal des Ödipus zur Episode herabdrückt, ist, wie man sieht, nicht ohne tiefere Beziehung in die Handlung verflochten, denn das darin angeschlagene Motiv der Liebe zur Schwester spielt, wie noch später ausgeführt werden soll, in Corneilles Seelenleben eine bedeutsame Rolle. Neben diesen Beziehungen ist der Haß der Tochter (Dircé) gegen ihre Mutter, den gleichgeschlechtlichen Elternteil, unverkennbar angedeutet und mit der Liebe zum (verstorbenen) Vater kombiniert (Opferung auf seinem Grabe; Vereinigung im Tode). Voltaire schreibt in den „lettres“: Dircé . . . passe tout son temps à dire des injures à Oedipe et à sa mère. Ein ähnliches Verhältnis werden wir bei Elektra wiederfinden, die auch ihre Mutter und deren zweiten Gatten haßt, während sie ihren verstorbenen Vater und ihren Bruder liebt (vgl. Kap. IX, 5).

Zwanzig Jahre nach dem Ödipus Corneilles erschien der Ödipus der beiden englischen Dramatiker Dryden und Lee. Auch in diesem ganz im Stil der französischen Tragödie gehaltenen Drama äußert sich die Verdrängung in ähnlicher Weise. Constans sagt: „Le plan de Sophocle s'y trouve compliqué d'une foule de détails qui étouffent le sujet.“

Charakteristisch für Drydens Inzestgefühle ist ein anderes von seinen Dramen: Aureng-Zeba, dessen Inhalt ich Hettners Lit. Gesch. d. 18. Jahrh. entnehme: In die kriegsgefangene Königin Indamora verliebt sich Aureng-Zeba, der Lieblingssohn des Kaisers. Sie erwidert die Liebe, worauf sich der Kaiser selbst in sie verliebt; er wird eifersüchtig auf seinen Sohn, verstößt ihn und übergibt, da er mit Indamora in stiller Zurückgezogenheit zu leben gedenkt, die Herrschaft seinem zweiten Sohne Morat. Aber auch der wird von der gleichen Leidenschaft ergriffen; er mißhandelt seinen Vater und trachtet seinem Bruder als seinem gefährlichsten Nebenbuhler nach dem Leben. Da zettelt seine eigene Mutter Nurmahal, die ihren Stiefsohn Aureng-Zeba mit einer Leidenschaft liebt, in der Racines Phädra zur Karikatur verzerrt ist, eine Verschwörung an, um Aureng-Zeba zu retten. Es gelingt ihr und Aureng-Zeba wird Kaiser. Morat stirbt aus Gram darüber; der Kaiser tritt Indamora an Aureng-Zeba ab (Motiv der Brautabtretung) und Nurmahal, die sich so getäuscht sieht, vergiftet sich. Es findet sich in diesem Drama eine Häufung der verschiedensten, schon besprochenen typischen Motive des Inzestkomplexes, dessen Betonung im Sinne der Geschwisterliebe aus Drydens Tragödie „Dom Sebastian“ hervorgeht (vgl. Kap. XVIII).

Wenn wir in der Reihe der Ödipus-Dichtungen aller Völker und Zeiten Umschau halten, so vermag uns Constans' Arbeit: La légende d'Oedipe (Paris 1881) einen Begriff von der Beliebtheit, der weiten Verbreitung und unerreichten Wirkung dieses einzigartigen Stoffes zu geben.

Von selbständigen dichterischen Bearbeitungen führt Constans an (p. 381 ff): La Motte, von dem es heißt: Les invraisemblances inhérentes au sujet même d'Oedipe avaient frappé vivement La Motte. Dans son IV. Discours sur la tragédie, à l'occassion d'Oedipe, il avait d'abord essayé de les corriger; puis, joignant l'exemple au précepte, il avait écrit successivement un Oedipe en vers (1726) qui, d'aprés Voltaire, fut joué quatre frois, et un Oedipe en prose, qui ne fut jamais joué. „La Motte, dit M. Patin, corrige ingénieusement les invraisemblances de la fable, mais il en retire en même temps toute terreur et toute pitié"; et il ajoute finement: „de son Oedipe en vers, de son Oedipe en prose, rien n'est resté, ni prose, ni vers" (Patin: Trag. grecs, IV, 157, 4me édit.). Il en est de même de l'Oedipe du père Melchior Folard (Paris 1722). Aus der theatralischen Bibliothek des Herzogs de la Vallière führt Constans vier Ödipus-Dichtungen von La Tournelle an, die in Paris (1730—31) erschienen:

Oedipe ou les trois fils de Jocaste, tragédie
Oedipe et Polybe, tragédie
Oedipe ou l'ombre de Laïus, tragédie
Oedipe et toute sa famille, tragédie.

Nach Patin nennt er auch eine „Jocaste du comte le Lauragnais" (1781), ferner eine Tragödie: Antigone (1580) in fünf Akten von Robert Garnier, welche die ganze so vielfach verschlungene Familiengeschichte des Ödipus enthält. Auch der englische Dramatiker W. Whitehead (gestorben 1785) soll den ersten Akt eines „Ödipus" im Manuskript hinterlassen haben. Auch einen König Ödipus von Marie Josef Chénier erwähnt Constans und bemerkt dazu: son Oedipe-Roi n'est guère qu'une traduction libre. Eine sonderbare Ödipus-Tragödie hat auch Hans Sachs, der 1554 eine „Klytemnestra" verfaßte, unter dem Titel „Jokaste" (1550) geschrieben. Die Jokaste des Hans Sachs, sagt Cholevius (Gesch. d. deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen), nennt Ovid, Boccaz und andere als ihre Quellen, aber keine alte Tragödie. Wenige Blätter umfassen die Vorgänge von der Geburt des Ödipus bis zum Tode seiner Söhne Joristes und Foristes. Ödipus kommt im selben Akt als Wickelkind vor und nach einer Minute als Feldherr der Korinther; er erschlägt den Laïos, der die Pheniker anführt, im Gefecht.

Von den mehr weniger selbständigen Ödipus-Dichtungen wenden wir uns zu den zahllosen Übersetzungen der verschiedensten Zeiten und Völker, die gleichfalls das große Interesse für den Stoff bezeugen: A l'étranger, les tragédies imitées directement de l'antiquité ou de tragédies fran-

caises sur la légende d'Oedipe sont en assez grand nombre: nous nous contenderons d'en citer quelques-unes moins connues. En Italie, nous trouvons, au XVIe siècle, outre la Jocaste de Dolce et les pièces de Ruccellaïet d'Alamanni signalées déja: d'abord une méchante imitation de l'Oedipe-Roi par Anguillara (1565) . . . enfin un Oedipe par M. Niccolini l'habile traducteur d'Eschyle . . . Auch erwähnt Constans noch in italienischer Sprache einen Oedipe-Roi, fidélment traduit par un noble Vénitien, Orsalto Giustiniano (p. 376, note 3ième). In spanischer Sprache nennt der „catalogue de Salva[1]) (n⁰ 2021) une traduction espagnole de l'Oedipe-Roi de Sophocle en ces termes: Sofocles Edipo tirano, tragedia traducida del griego en verso castellano, con un discorso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna, por Don Pedro Estala. Madrid, 1793. — Auch eine holländische Übersetzung des König Ödipus von Vondel (1587—1679) erwähnt Constans (vgl. Jonckbloets Gesch. d. niederl. Lit. Leipzig 1870).

Diese Liste der Originaldichtungen, Bearbeitungen[2]) und Übersetzungen der Ödipusdramen ließe sich leicht vermehren; sowohl aus dem Buche von Constans selbst, aus dem hier nur ein Teil der Literatur mitgeteilt wurde, als auch aus der literarischen Produktion nach dem Erscheinen der Arbeit Constans. Es sei aus der allerjüngsten Zeit nur ein Beispiel dafür angeführt, wie ein moderner Dichter an diesen literargeschichtlich uralten, menschlich aber ewig jungen Stoff herangeht. Ich meine Hofmannsthals Tragödie: Ödipus und die Sphinx, welche die Vorgeschichte der Sophokleischen Tragödie dramatisch behandelt.

Bei Hofmannsthal ist schon manches bewußt geworden, was bei früheren Dichtern noch unbewußt war, wie man auch deutlich aus desselben Dichters „Elektra“ ersehen kann, die gleichsam eine aus dem Dunkel des Unbewußten ins Licht des Bewußtseins gerückte Sophokleische Elektra ist. Das Ödipus-Drama Hofmannsthals steht am Ende einer langen Reihe von Ödipus-Dichtungen und die Behandlung des Themas bewegt sich an der äußersten, der Kunst noch erreichbaren Grenze der Darstellung; jenseits dieser Grenze beginnt

---

[1]) A catalogue of spanish and portuguese books with occasionel literary and bibliographical remarks, by Vincent Salvà. London 1826.

[2]) In ihrer individuellen Bedingtheit von hohem Interesse ist die Nachdichtung des Sophokleischen König-Ödipus durch Hölderlin, den unglücklichen Dichter, der nach langjährigem Wahnsinn (1843) starb. Hölderlin war seiner Mutter Zeit seines Lebens in innigster Liebe zugetan (seinen Vater verlor er im Alter von zwei Jahren, seinen Stiefvater mit neun Jahren); er widmete ihr Gedichte, wie man sie sonst nur der Geliebten zueignet. Auch zeigt er im Leben den Typus der Mutterliebe, indem er sich immer in Frauen anderer Männer verliebt: so in die Mutter seiner Zöglinge in Frankfurt, Susette Gerthard, die seine „Diotima“ wurde („Hyperion“), in der er das ideale, für ihn unerreichbare Weib liebt. Dann empfahl ihn Schiller als Hofmeister der Frau von Kalb, in die er sich ebenfalls leidenschaftlich und vielleicht weniger aussichtslos verliebte. In Schillers Don Carlos soll er geschwelgt haben (Biogr. v. Schwab). Als „Diotima“ Ende Juni 1802 starb, flüchtete er eine Woche später ganz verstört zu seiner Mutter zurück.

schon die Psychoanalyse. So läßt Hofmannsthal den Ödipus Inzest und Vatermord nicht vom Orakel erfahren, sondern träumen und betont auch den Traum recht deutlich als typischen:

Ödipus: Frag nichts! Ich träumte
den Lebenstraum. Wie ein gepeitschtes Wasser
jagte mein Leben in mir hin, — auf einmal
erschlugen meine Hände einen Mann:
und trunken war mein Herz von Lust des Zornes.
Ich wollte sein Gesicht sehn, doch ein Tuch
verhüllte das, und weiter riß mich schon
der Traum und riß mich in ein Bette, wo
ich lag bei einem Weib, in deren Armen
mir war als wäre ich ein Gott. In meiner Wollust
hob ich mich, ihr Gesicht, die meinen Leib
umrankte, wach zu küssen — Phönix! Phönix!
Da lag ein Tuch auf dem Gesicht, und stöhnend
von der Erinnerung an den toten Mann,
die jäh hereinschoß, krampfte sich mein Herz
und weckte mich.

Die Verdrängung kommt in diesem Inzesttraum darin zum Ausdruck, daß die Gesichter der Eltern verhüllt sind und nicht erkannt werden, ein Abwehrausdruck, der uns in seiner Ursprünglichkeit und Bedeutung später klar werden wird. Natürlich ist nach diesem Traum des Ödipus das Orakel bloß zur Deutung eingeführt:

Ich leb und trag es! Und nun kommts heraus:
so sprach der Gott aus dem verzerrten Munde
des glühnden Weibes: des Erschlagens Lust
hast du gebüßt am Vater, an der Mutter
Umarmens Lust gebüßt, so ists geträumt
und so wird es geschehn.

Im Gegensatz zu Voltaire, der in der Ablehnung (Verdrängung) der inzestuösen Neigung so weit geht, daß er Jokaste in der Ehe mit Ödipus von Anfang an unglücklich sein läßt, ist bei Hofmannsthal die Liebe zwischen Mutter und Sohn für beide die erste einzige und große Liebe ihres Lebens. Aber ein schwaches Bewußtsein von dem eigentlichen Charakter dieser Liebe dämmert hier schon Jokasten auf, wenn sie Ödipus zuerst an ihren erschlagenen Mann, dann an ihr verloren geglaubtes Kind erinnert, in der ergreifenden Szene, wo beide einander zum erstenmal begegnen:

Jokaste (unwillkürlich): Laios!
Das Volk: Was sagt die Frau?

Jokaste: Nein, nein, ein Traum.
(indem sie in die Luft greift, dann mit beiden Händen gegen ihr Herz fährt und jäh zusammensinkt): Ich habe nie gelebt!
Ödipus: Ich weiß, sie ist nicht tot. In meinen Armen
halt ich die Welt.
— — — — — — — — — — — — —
(leiser, vorgeneigt): Um dich,
die mir kein Traum gezeigt, hab ich die Jungfraun
verschmäht in meiner Jugend Land.
Jokaste (leise, zart, alle Gewalt der geheimsten Sehnsucht in ihren Augen):
O Knabe,
bist dus, um den ich sterben wollte, wenns mich
hinunterzog zu meinem Kind? Kein Traum
hat mir es zeigen wollen — wars, damit
dein Dastehn, dein Lebendiges, in mich
mit solchem Strahl hat stechen sollen?

Auch hier zeigt sich wieder die Wirkung der fortschreitenden Verdrängung an einem und demselben Stoff, an dessen fest überliefertem Inhalt die jeweilige im Verdrängungsprozeß mitbegriffene und ihn am intensivsten durchlebende Dichterindividualität ihren eigentümlichen Verdrängungscharakter zur Geltung zu bringen weiß, bis am Ende der Reihe der unbewußte dichterische Gehalt vom wissenschaftlichen Bewußtsein aufgelöst wird und damit der künstlerischen Produktion ein Ziel gesetzt ist.

Zur Psychologie der Jugenddichtungen.

Es ist begreiflich, daß ein so einzigartiger und alle Beziehungen des Inzestkomplexes in so vollendeter Weise erschöpfender Stoff, wie der der Ödipus-Fabel, von den Dichtern in der angedeuteten Weise so vielfach benützt wurde, daß ferner wenige Dichter überhaupt an die Neuschöpfung eines ähnlichen Inzeststoffes herangingen, und daß, wo dies geschah, das Resultat entweder ein negatives oder ein unbeabsichtigt anderes war (vgl. dazu Schillers Braut von Messina Kap. XX).[1]) Nicht so sehr also wegen des Stoffes und

[1]) Schiller am 2. Oktober 1797 an Goethe: „Ich habe mich dieser Tage viel damit beschäftigt, einen Stoff zur Tragödie aufzufinden, der von der Art des Ödipus Rex wäre und dem Dichter die nämlichen Vorteile verschaffte. Diese Vorteile sind unermeßlich, wenn ich auch nur des einzigen erwähne, daß man die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebt, dabei zum Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist, und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt. Dazu kommt, daß das Geschehene, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht daß etwas geschehen seyn möchte, das Gemüth ganz anders affiziert, als die Furcht, daß etwas geschehen möchte. Der Ödipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da,

des Interesses an der Person seines Schöpfers, sondern vielmehr wegen eines allgemeinen und prinzipiellen Gesichtspunktes sei hier von dem Versuch eines Dichters berichtet, den Inzestkomplex in seinem ganzen Umfang, analog der Ödipus-Sage, in einem anderen Milieu und an einem neuen Stoff zur Darstellung zu bringen. Es ist Lessings „Versuch eines Trauerspiels“, den er mit 19 Jahren (1748) unternahm: Giangir, oder der verschmähte Thron.[1]) Das Stück, das einen Inzeststoff behandelt, ist das erste unter allen selbständigen Entwürfen Lessings in dieser Art des Dramas. Lessings Entwurf ist im Wettstreit mit seinem Jugendfreund Chr. Weiße entstanden. Lessings Quelle ist noch nicht sicher ermittelt; doch weicht seine Darstellung sowohl von der Weißes als auch von der historischen darin ab, daß er den gesponnenen Betrug aus dem Gebiet der Politik aufs sexuelle Gebiet hinüberspielt, eine Verschiebung, die uns nicht mehr neu ist. Damit steht auch in Zusammenhang die stärkere Betonung des inzestuösen Charakters bei Lessing. Denn während in Weißes Quelle die Favoritin Roxalane ihren Stiefsohn Mustapha haßt, weil sie ihre eigenen Söhne begünstigt, und ihn fälschlich der politischen Verschwörung gegen seinen eigenen Vater, den Sultan Soliman, verdächtigt, spielt in Lessings Entwurf die Liebe Mustaphas zur Frau seines Vaters hinein:

Soliman. Ein graus Gefängnis hält Mustaphan schon umschlossen.
Der Frevler — der! auf mich? — auf mich den Dolch zu tragen?
Der Frevler — Mein Gemahl — die Schandtat ist zu groß.
Mustapha, hättst du mich auch hundertmal erwürgt —
Mustapha, sterbende hätt ich dir noch vergeben.
Doch mein Gemahl — doch dich —

Roxalana. Verzehrend Angedenken!
Mit heiterm Angesicht, und ohne rote Scham,
Trug er mir Schandtat an, die, wär der Himmel nicht
Zur Nachsicht zu geneigt, ihm wäre unzerschmettert
Auf seine Lippen nicht, nicht in den Sinn gekommen.

---

und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so kompliziert und von Umständen abhängig waren. Wie begünstigt das nicht den Poeten. Aber ich fürchte, der Ödipus ist seine eigene Gattung und es gibt keine zweite Species davon: am allerwenigsten würde man aus weniger fabelhaften Zeiten ein Gegenstück dazu auffinden können. Das Orakel hat einen Anteil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts anderes zu ersetzen ist; und wollte man das Wesentliche der Fabel selbst, bei veränderten Personen und Zeiten beibehalten, so würde lächerlich werden, was jetzt furchtbar ist.“ (Über Schillers Erfolg seiner Bemühung um einen ähnlichen Stoff vgl. man im II. Abschn. die Ausführungen über die „Braut von Messina“).

[1]) Vgl. Lessings Werke, Ausgabe Hempel XI/2, wo man auch literarhistorische Hinweise findet, ebenso wie in Boxbergers Einleitung zur Ausgabe von Lessings dramat Nachlaß in Kürschner deutscher National Lit.

Bevor Soliman beschließt, den Sohn für diese Schandtaten töten zu lassen, bespricht er sich mit Temir, seinem treuen Vasallen und Erzieher Mustaphas, der seinen Zögling besser zu kennen glaubt:

Die Väter malt ich ihm als Götter auf der Welt,
Durch die der Götter Gott die rasche Jugend zwingt;
Ihr Segen und ihr Fluch sei Gottes Fluch und Segen;
Wer sie mit Ernst verehrt, der habe Gott verehrt.
Der Ehen heilig Band, durch das die Welt besteht,
Der Keuschheit streng Gesetz; den Ekel der Natur,
Des Vaters Nebenbuhl, der Mutter Mann zu werden,
Dies alles drückt ich ihm jung in sein wächsern Herze.

Auch Lessing faßt also, wie Schiller, die zum Stiefmutter-Thema abgeschwächte erotische Neigung zur Mutter, ganz so auf, als handelte es sich um einen wirklichen Inzest. Wir sehen hier eine der Wurzeln von Lessings dichterischem Schaffen bloßgelegt, die sich in seiner Pubertätsdichtung noch deutlich offenbart aber nie zu voller Entfaltung gelangte, wie etwa bei Shakespeare oder Schiller, sondern gleichsam nur Ableger trieb, indem die Affekte dieses Inzestkomplexes dann die Triebkräfte für Dichtungen abgaben, in denen erst eine Analyse diese Kräfte als wirksam nachweisen kann (vgl. im II. Abschnitt Kap. XVII den Hinweis auf: Nathan der Weise). Leichter gelingt das, wie wir ja wissen, in den Entwürfen und Fragmenten und wie Lessing im Giangir-Entwurf beide Seiten des Inzestkomplexes offen behandelt, so enthält ein anderes Fragment: das Horoskop den Vaterhaß in seiner ganzen Intensität und mit der entsprechenden Abwehr.[1]) Über Quelle und Entstehungsgeschichte dieses interessanten Entwurfs war lange nichts bekannt (Hempel XI/2, S. 746). Schmidt schreibt in der zweiten Auflage seiner Lessing-Biographie (Berlin 1899): Auf der Suche nach einem dem König Ödipus gemäßen, verpflanzungsfähigen Stoff zog Lessing die vierte Declamatio major Pseudo-Quintilians hervor. Auch soll er im Oktober 1758 das Stück des dritten Preiswerbers, Breithaupts, „Renegaten“, gelesen haben, worin Zapor seinen Vater unerkannt tötet. Im Horoskop spielt, wie schon der Titel sagt, das unausweichliche Schicksal, wie es die Alten auffaßten, die größte Rolle.

Peter Opalinski, Palatin von Podolien, hat einen Sohn Lukas, dem der Astrolog aus dem Horoskop prophezeit, er werde sich um sein Vaterland verdient machen, dann aber am Vater zum Mörder werden: hoc temporis memento natus vir fortis futurus est, deinde parricida.[2]) Seine

[1]) Wie Schiller und Hebbel hatte auch Lessing schwere Jugendkämpfe mit seinem harten, gefürchteten Vater zu bestehen (vgl. die Biographie seines Bruders Karl, Reclam Nr. 2408/09 und Schmidts groß angelegte Lebensgeschichte des Dichters).

[2]) Der gleiche Stoff mit besonderer Betonung der Bestrafungstendenz am Sohne ist behandelt in Calderons: Das Leben ein Traum (Reclam Nr. 65). Die Aufopferung des Sohnes wie in Lessings „Philotas“ in desselben Dichters Drama: Der standhafte Prinz (Reclam Nr. 1182).

Mutter Arete verrät ihm den ganzen Inhalt der Prophezeiung, um ihn zur Vermählung mit Anna Massalska, einer von Peter erbeuteten und von ihm auch geliebten Gefangenen zu bewegen. Aus Verzweiflung über das prophezeite Schicksal will sich Lukas (III, 4) erschießen, aber der Schuß trifft seinen Vater, der herzugeeilt war, um den Selbstmord des Sohnes zu verhindern. Angesichts des sterbenden Vaters rät Arete ihrem Sohn wieder von der Verbindung mit Anna ab, da man sonst argwöhnen würde, er habe seinen Vater als Nebenbuhler um die Gunst Annas vorsätzlich aus dem Wege geräumt. Darauf beschließt Lukas neuerdings sich zu töten. Als aber der Vater stirbt und Anna entflieht, fällt Lukas beim Versuch, sie wieder zurückzuerobern, in sein Schwert und stirbt.

In dem dreifachen Selbstmordversuch des Sohnes, sowie in der durch Orakel und Zufall gerechtfertigten Tötung des Vaters äußert sich ein stark verdrängter und durch Selbstbestrafungstendenzen gesühnter Haß gegen den Vater, der intensive Selbstbestrafungswünsche des Sohnes zur Folge hat, wie sie auch das kleine Trauerspiel Philotas deutlich verrät. Statt der Liebe zur Mutter ist die gemeinsame Neigung zu einem Mädchen als Ersatz eingeschoben, die vom Vater und vom Sohn gleichzeitig begehrt wird. Ähnlich wie im „Horoskop“ sollte auch in einem anderen unausgeführten Entwurf Lessings, im „Kleonnis“, die Weissagung des Bruder- und Sohnesmordes eine Rolle spielen (Schmidt a. a. O., S. 758) und es ist nach den erhaltenen Andeutungen Lessings wahrscheinlich, daß Euphaes seinen Sohn Kleonnis unerkannt töten sollte (Hempel XI/2, S. 668).

Außer in diesen unausgeführten Entwürfen Lessings kommen jedoch seine Inzestgefühle in seinem dichterischen Schaffen nicht offen zur Geltung. Aber an dieser uns schon bekannten Art der Äußerung verdient ein typischer Charakter noch besonders hervorgehoben zu werden: daß nämlich die dichterische Beschäftigung mit dem Inzestproblem meist in die Jugendzeit der Dichter fällt und daß die meisten Inzestdramen Erstlingswerke der jugendlichen Dichter sind. Als Beispiele seien neben Lessings Giangir genannt: Lohensteins Agrippina, Voltaires Oedipe, Julius Cäsars Ödipus, Otways Carlos, Brawes Brutus u. v. a., die zum Teil erst später besprochen werden sollen: wie Schillers Räuber, Grillparzers Ahnfrau, Tiecks Berneck u. a. m. Als besonders instruktives Beispiel für die mächtige inzestuöse Speisung der dichterischen Phantasie, aber auch für die spätere Ablösung und Verwandlung dieser Regungen sei kurz auf zwei Pubertätsdichtungen Hebbels hingewiesen, die das sonst bei diesem Dichter tief verborgene Inzestthema noch unverhüllt verraten.[1]) Hebbels erster dramatischer Versuch, den er

[1]) „Im Grunde ist jedes Erstlingswerk monologisch, für einen und von einem hingeflüstert oder gejauchzt. Erst später lernt man, selbst wider besseren Willen, auf die erwidernden Stimmen horchen und sie beachten.“ „Der Gewaltsamkeit, mit der sich (die erste Befreiung) vollzieht, läßt sich nichts mehr im Leben des Schaffenden ver-

im Alter von 19 Jahren noch im Elternhaus in Wesselburen unternahm, führt den Titel: „Der Vatermord". Fernando will sich seiner Spielschulden wegen erschießen, als ihm Graf Arendel in den Arm fällt und ihn rettet. Er hält ihn aber in seiner Sinnesverwirrung für den Teufel und schießt ihn nieder. Da erscheint seine durch sein Fernbleiben besorgte Mutter Isabella und enthüllt ihm, daß der Getötete sein Vater sei.

Fernando: „Es ist ja nicht mein Vater, es ist ja mein Henker, der mich im Mutterleibe gebrandmarkt hat, ehe denn ich geworden war — es ist ja nicht mein Vater, es ist der Verführer meiner Mutter —"

Wir finden hier wieder die typische infantile Vorstellung vom Vater als dem ruchlosen Verführer (vgl. Ibsen) und der Mutter als der Geschändeten (Dirnenphantasie), woraus die auf Tötung des Vaters abzielende Rettungsphantasie folgt. Die Verdrängung des Vaterhasses bewirkt aber hier nicht nur die Abschwächung des Vatermordes zum unbewußten Totschlag — wie bei Ödipus — sondern auch die fast ans Neurotische grenzende Abwehr, die Selbstvorwürfe und schließliche Selbsttötung. Die Rechtfertigung des Sohnes liegt, wie so häufig, darin, daß er den Grafen nicht als Vater und Nebenbuhler mordet, sondern als Verführer der Mutter straft. Auch die Liebe der Mutter zum Sohn ist angedeutet; in der ersten Szene sagt die Mutter in einem Monolog:

„Ach mein Sohn, mein Sohn, warum tust du mir das! Mir, die ich dich unter meinem Herzen getragen. Warum fliehst du deine Mutter, du Ebenbild deines treulosen, aber noch feurig geliebten Vaters, du einziger Trost in meinem Kummer."

Die Mutter nimmt zwar hier den Sohn als Ersatz für den Gatten, sie identifiziert die beiden („Ebenbild"), aber die Abwehr der Neigung zur Mutter äußert sich bei Hebbel darin, daß die Mutter seinen gehaßten Nebenbuhler, den Vater, ihm vorzieht:

Isabella (stürzt sich auf den Leichnam, verzweifelnd zu Fernando): Mensch — Sohn — Fernando, ich bitte dich, beschwöre dich, gib mir wieder, den ich so herzlich geliebt.

Fernando: Mutter, du vergibst ihm? — Mutter, ich werde zum Vatermörder, wenn du ihm vergibst – Mutter, Mutter, fluch ihm, fluch ihm nur einmal — Mutter — laß mich nur nicht hören, daß du ihm vergibst. (Er sieht Isabella ängstlich an; sie umschlingt Arendels Leichnam.) Mutter — o Mutter — leb wohl, du siehst mich nicht wieder. (Er reißt die Pistole aus dem Gürtel und stürzt von der Szene. Gleich darauf fällt ein Schuß; Isabella scheint wie aus einem Traum zu erwachen, dann fährt sie auf:) Gott! Mein Sohn, mein Sohn — (Sie stürzt ab).

---

gleichen. Hier, wenn er ursprünglich veranlagt ist, schweigen alle Rücksichten. Alle Erwägungen des Verstandes verstummen, denen bald, ordnend und übergreifend, eine nur zu große Rolle zugewiesen wird" (J. J. David: Vom Schaffen).

Der Selbstmord des Sohnes erfolgt also nicht so sehr aus Reue über den Vatermord wie aus Kränkung über die von der Mutter verschmähte Liebe, der er es nie vergeben kann, daß sie den Vater vorgezogen hat. Der darauffolgende Selbstmord der Mutter symbolisiert die endliche Vereinigung mit dem Sohn (und Gatten). Die Übertragung dieser aus dem Elternkomplex stammenden eifersüchtigen Phantasien und Impulse zeigt die ein Jahr vorher entstandene Erzählung: „Der Brudermord", wo Eduard unerkannt seinen Bruder erschießt, der ihre gemeinsame Geliebte (die Mutter) entführt hatte. Auch hier wieder die reuige Selbstbestrafung des Mörders und die Vereinigung der Liebenden im Tode.

Bemerkenswert ist, daß alle diese inzestuösen Leidenschaften in Hebbels späteren Dichtungen nicht mehr deutlich zu Tage treten. Er löste sich bald vom Vaterhaus und seiner Familie äußerlich los und überwand diese jugendlichen Regungen. Handgreiflich aber ist bei ihm, daß die ersten Regungen seines Dichtertriebes aus der Abwehr der inzestuösen Leidenschaften ihre Triebkraft bezogen, und daß diese kindlichen Affekte auch das dichterische Feuer seiner späteren Produktionen schürten. Den Beweis dafür liefern die gleichsam als Tummelplatz des Unbewußten anzusehenden Tagebücher Hebbels, die auch noch in späterer Zeit über seine früheren Familienverhältnisse im Sinne des Ödipus-Komplexes berichten. So schreibt er am 22. November 1838: „Wie war nicht meine Kindheit finster und öde! Mein Vater haßte mich eigentlich, auch ich konnte ihn nicht lieben." Dieser unzweifelhaften Bestätigung seines Vaterhasses fügt sich der typische Traum vom Tod des Vaters an, den Hebbel am 12. November 1838 im Tagebuch verzeichnet: „Ich kann den Gedanken nicht los werden, daß ich bald sterben werde. Im Traum sah ich über Nacht meinen längst verstorbenen Vater, den ich fast noch nie im Traum sah." Daß der Vater zur Zeit des Traumes schon tot war, ändert nichts an der obligaten Deutung dieses typischen Traumes als Erfüllung des infantilen Todeswunsches gegen den Vater; fanden wir ja schon früher, daß die tief wurzelnden infantilen Liebe- und Haßregungen trotz des Todes der geliebten oder gehaßten Person in voller Macht wirksam bleiben. Ja, die Bemerkung Hebbels, daß er seinen Vater fast noch nie im Traum sah, läßt vermuten, daß die mächtigen Abwehrregungen gegen den Todeswunsch des Vaters seine Realisierung im Traum bei Lebzeiten des Vaters nicht zuließen. Der Eingangsgedanke des Träumers, er werde bald sterben, ist natürlich nur ein Ausdruck der Abwehr (Selbstbestrafung) gegen den ehemals auf das Leben des Vaters gerichteten bösen Wunsch. Wie sich dieser typische Traum, der den toten Vater zeigt, im poetischen Schaffen äußert, ersieht man aus Hebbels Gedicht: Geburtsnachttraum, das am 22. März 1835 in Hamburg entstand; er erzählt darin, er habe im Traum alle seine Ahnen gesehen:

Mein Vater führte stumm den Zug,
Er lächelte hinüber,
Dann aber wandte er sich ab,
Ihm ward das Auge trüber.

Auch die Furcht, die er als Kind vor dem Vater hatte, verläßt ihn später nicht wieder. Zu Ende des Jahres 1834 trägt er ein: „Ich träumte mich neulich ganz und gar in meine ängstliche Kindheit zurück, es war nichts zu essen da, und ich zitterte vor meinem Vater wie einst.“

Interessant ist ein Ausdruck der Abwehr seines Vaterhasses, der wie ein Zwangsvorwurf[1]) anmutet (Tagebuch 3. Dezember 1836): „Als mein Vater am Sonnabend, abends um 6 Uhr, den 11. November 1827, nachdem ich ihn am Freitag zuvor noch geärgert hatte, im Sterben lag, da flehte ich krampfhaft: nur noch acht Tage, Gott; es war, wie ein plötzliches Erfassen der unendlichen Kräfte, ich kanns nur mit dem konvulsivischen Ergreifen eines Menschen am Arm, der in irgend einem ungeheuren Fall Hilfe oder Rettung bringen kann, vergleichen. Mein Vater erholte sich sogleich; am nächstfolgenden Sonnabend, abends um 6 Uhr, starb er!“

Dieser mächtige Abwehraffekt ist so zu erklären, daß Hebbel, als er am Tage zuvor mit seinem Vater in Streit geraten war, ihm — wie das ja Kinder fast regelmäßig machen und wie es Hebbel wahrscheinlich auch schon früher tat — wohl im stillen den Tod gewünscht haben wird. Die Verschlimmerung des Zustandes am nächsten Tag mußte er dann wie eine Erfüllung seines bösen Wunsches empfinden; denselben Glauben an die „Allmacht der Gedanken“ (Freud) werden wir in der Zwangsneurose von Grillparzers Bruder und bei Ibsens „Baumeister Solneß“ finden. Diesen häßlichen Gedanken sucht er abzuwehren, den Wunsch durch das Gebet unschädlich zu machen; wir werden hier nebenbei auf eine psychologische Wurzel des Gebetes aufmerksam. Der Wunsch, Gott möge dem Vater noch acht Tage Leben gewähren, dient nur zur Beruhigung seines Gewissen; er will sich frei von dem Vorwurf fühlen, den Tod des Vaters durch seinen Wunsch unmittelbar verschuldet zu haben: der heftige Abwehrversuch dieses Vorwurfes deutet aber auf den ursprünglich bestehenden Todeswunsch hin.

Zahlreiche Gedanken, die Hebbel zur gelegentlichen Ausarbeitung ins Tagebuch eintrug, handeln vom Haß gegen den Vater:

„Ein schwächlicher Sohn, der seinen Vater zum Duell fordert, weil er vor der Ehe zu viel von seinem, des Sohnes Eigentum vergeudet hat, d. h. weil er die Säfte, aus denen der Sohn werden sollte, verschwendet hat, ehe er ihn zeugte.“ Diesen Vorwurf, der bei Neu-

[1]) Seither hat Dr. J. Sadger auf Grund eingehender biographischer Studien bei Hebbel zwangsneurotische Züge vermutet.

rotikern nichts Seltenes ist und meist dem auf den Besitz der Mutter gerichteten Sexualneid entspringt, finden wir in krasser Ausprägung in Ibsens Gespenstern. Ähnlich sagt Graf Bertram in Hebbels Julia (Akt I, 6) zu sich selbst: „Nie darfst du ein Mädchen zum Weibe machen, dein eigener Sohn würde dich dereinst dafür auf Pistolen fordern!" Dann heißt es wieder im Tagebuch: „Ein Sohn, der seinen Vater nur dadurch, daß er ihn tötet, von einem furchtbaren Verbrechen abhalten kann."

Aber keiner dieser Stoffe kam zur Ausführung. In welcher Form Hebbel die Wahl eines solchen Stoffes abwehrte, zeigt eine andere Eintragung (16. März 1858). Er schreibt zuerst die Stelle aus der Ilias ab, wo Phönix von seiner Liebe zur Frau seines Vaters (Stiefmutter) und vom Haß des Vaters erzählt (Il. 9, 448 bis 461). Dann fügt er hinzu: „Es wäre etwas für Mons. Alexander Dumas." Hebbels inzestuöse Neigungen äußern sich auch in dem Interesse, das er derartigen Kriminalfällen entgegenbrachte; am 31. August 1836 trägt er ein:

„Heute bei Professor Mittermaier in der Zurechnung: eine Frau bildet sich ein, sie solle wegen Hexerei verbrannt werden; eine Mutter sucht ihren blödsinnigen Sohn zur Ermordung des Stiefvaters zu bewegen; er antwortet: die Ewigkeit ist eine lange Zeit; sie sagt: mir bist du die erste Pflicht schuldig; sie bearbeitet ihn ein volles Jahr; endlich, als der Vater schläft, kommt sie mit zwei Hämmern herein und sagt: jetzt kommts darauf an, ob du mich verlassen willst oder nicht; sie dringt ihm den einen Hammer auf, dann führt sie mit dem zweiten den ersten Schlag." Diese Aufreizung der Mutter zur Beseitigung des Vaters erinnert an die gleiche Motivgestaltung in der Ballade von Edward (vgl. Kap. X).

Aber auch die vom Vaterkomplex verschobene Rivalität der beiden Brüder um die Gunst der Mutter ist als treibendes Motiv einer Inzesttragödie nachzuweisen, die infolge der mächtigen inneren Widerstände unausgeführt blieb; es heißt im Tagebuch (19. Dezember 1836):

„Timoleon, der göttlich Liebende, nach dem er seinen Bruder Timophanes, der ein blutdürstiger, unerbittlicher Tyrann geworden, mit unsäglichem Schmerz (Abwehr!), den der erhabenste Mut überwand, dem Vaterlande aufgeopfert, versank bald in die tiefste Schwermut (Reaktion) und wollte durch Entziehung der Speise sich selbst das Leben nehmen (Selbstbestrafung), weil ihn die Lästerungen vieler seiner Mitbürger und der Zorn seiner Mutter (Abwehr der Mutterliebe, der Wurzel des Brudermordes) in seinem Gewissen irre gemacht und mit sich selbst entzweit hatten (Jacobis Woldemar; aus dem Plutarch)." Am Rand schrieb Hebbel dazu: „Für eine Tragödie". Den Kampf der Brüder um dasselbe Weib findet man auch in der „Idee zu seiner Tragödie", die Hebbel zu Beginn des Jahres 1845 aufzeichnet: „Ein wunderschönes Mädchen, noch unbekannt mit

der Gewalt ihrer Reize, tritt ins Leben ein aus klösterlicher Abgeschiedenheit. Alles schart sich um sie zusammen, Brüder entzweien sich auf Tod und Leben, Freundschaftsbande zerreißen, ihre eigenen Freundinnen, neidisch oder durch Untreue ihrer Anbeter verletzt, verlassen sie. Sie liebt einen, dessen Bruder seinem Leben nachzustellen anfängt, da schaudert sie vor sich selbst und tritt ins Kloster zurück."

Wie dieses Inzestmotiv dann in abgeschwächter Form noch im dichterischen Schaffen nachwirkte, zeigt eine Stelle aus „Agnes Bernauer", wo der Sohn sich fast zum Vatermord hinreißen läßt. Agnes sagt (III, 12): „. . . . wenns nur zwischen dir und deinem Vater Friede bleibt. Wie fürchterlich wars mir früher schon immer, wenn sich Freunde und Brüder meinetwegen entzweiten . . ." Wie sich für das Dichtungsmotiv des Vatermordes aus Hebbels eigenen Worten (im Tagebuch) der infantile Vaterhaß im Leben nachweisen ließ, so auch für den „Brudermord" die eifersüchtige infantile Rivalität, indem Hebbel, der tatsächlich von der Mutter bevorzugt wurde [1]), doch die Phantasie hegt, sein Bruder Johann wäre der bevorzugte, was wir leicht als Rechtfertigung seines eigenen, der Eifersucht auf die Mutter entspringenden, Bruderhasses erkennen. Diese inzestuöse Eifersucht auf den Bruder äußert sich außer in den angeführten Dichtungsstoffen noch deutlich in einem Traum, den der Dichter am 29. März 1837 im Tagebuch notiert: „Über Nacht träumte mir, meine Mutter und Johann wären nach München gekommen." Daß der Traum nicht allein seinem manifesten Inhalt nach gelesen werden darf, ist klar und eine seiner unbewußten Tendenzen scheint zu sein, das durch die Abwesenheit vom Hause ungestörte Beisammensein der Mutter mit dem gehaßten Konkurrenten durch seine Anwesenheit zu stören (im Traum kommen umgekehrt Mutter und Bruder zu ihm, um ihn in seiner großstädtischen und weltmännischen Herrlichkeit, auf die Hebbel immer sehr stolz war, zu bewundern). Das während des ganzen Lebens gespannte Verhältnis der Brüder offenbart sich auch in ihren materiellen Reibereien. Am 7. Januar 1842 schreibt der Dichter ins Tagebuch: „Wieder ein Bettelbrief von meinem Bruder . . . dieser Mensch will immer Geld haben, zwischen ihm und mir besteht kein anderes Verhältnis, als daß er Geld haben will!" Aber auch Johanns durch übertriebene, vom Dichter durchschaute Freundlichkeit schlecht verdeckte Abneigung gegen den wie früher von der Mutter so später vom Schicksal begünstigten Bruder läßt sich aus einer Tagebuchnotiz des Dichters erkennen (14. Februar 1842):

„Heute meldet mir mein Bruder den Empfang der Judith. Sein Brief ist grob und impertinent, aber er macht auf mich einen besseren Eindruck, wie der letzte, der so übertrieben süß war.

---

[1]) „Ich war ihr Liebling, mein zwei Jahre jüngerer Bruder der Liebling meines Vaters" (Meine Kindheit 1846 bis 1854).

Dies ist Wahrheit, und vielleicht hab ich ihm etwas zu derb geschrieben. Daß er es nicht so einsteckt, gefällt mir.“

Dieser jähe Wechsel im Ausdruck der Gesinnungen Johanns gegen seinen Bruder ist als Ausdruck des Neides menschlich zu begreifen, wenn er auch dem Dichter selbst zur Rechtfertigung seiner eigenen Abneigung erwünscht gewesen sein mag. Daß diese vom Vater auf den Bruder übertragene und gegen diesen zeitlebens festgehaltene infantile Haßeinstellung aus der Liebesneigung zur Mutter stammt, mag schließlich noch eine den ursprünglichen Ödipus-Komplex rein widerspiegelnde Tagebuchnotiz zeigen, die der Dichter nach der Nachricht vom Tode der Mutter niederschrieb (18. September 1838):

„Sie war eine gute Frau, deren Gutes und minder Gutes mir in meine eigene Natur versponnen erscheint. — — — — — Obwohl sie mich niemals verstanden hat und bei ihrer Geistes- und Erfahrungsstufe verstehen konnte, so muß sie doch immer eine Ahnung meines innersten Wesens gehabt haben, denn sie war es, die mich fort und fort gegen die Anfeindungen meines Vaters, der (von seinem Gesichtspunkte aus mit Recht) in mir stets ein mißratenes, unbrauchbares, wohl gar böswilliges Geschöpf erblickte, mit Eifer in Schutz nahm und lieber über sich selbst etwas hartes, woran es wahrlich im eigentlichsten Sinne des Wortes nicht fehlte, ergehen ließ, als **daß sie mich preisgegeben hätte.**“

Die Wunscherfüllungsphantasie aber zu allen verdrängten Inzestregungen Hebbels ist sein Ausspruch: „Bei den ersten Menschen gab es keine Blutschande“ (Tgb. 21. September 1846). Er verrät darin, ähnlich wie Byron in seinem „Kain“ (vgl. II. Abschn. Kap. XVIII), seine Sehnsucht nach diesem infantilen Urzustand.

Es spricht nicht nur für die noch voll lodernde Intensität der Inzestgefühle, wenn die jungen Dichter sich von Inzeststoffen angezogen fühlen, sondern auch dafür, daß die dichterische Produktionskraft nicht zum geringsten aus den Affekten dieses Komplexes gespeist wird, wenn sie sich auch mit der menschlichen und künstlerischen Reife anderer Themen bemächtigt. Ihre offenkundige Verwertung auch als dichterisches Thema läßt sich gerade beim Jüngling sehr gut verstehen, wenn man sie mit den Umwälzungen der Pubertät, ihrer Forderung der Ablösung von den Eltern und den Folgen derselben bei intensiver früherer Fixierung, in Zusammenhang zu bringen weiß. Denn es werden bei stärkerer Triebanlage die inzestuösen Neigungen nicht, wie es die Pubertätumwälzungen des Normalen mit sich bringen, von den Eltern abgelöst und einer Neuanpassung (Übertragung) an andere Personen fähig, sondern sie bleiben an die Eltern fixiert, werden aber unter dem Ansturm der Pubertät zur Verdrängung genötigt und bleiben so aus dem Unbewußten heraus weiter wirksam, indem sie sich in unbewußten Phantasien äußern, deren Affektbeträge die Triebkraft für die bewußte künstlerische Gestaltung (ästhetische Vorlust) abgeben, und so zu einer gleichsam autoerotischen

Befriedigung führen; d. h. der Dichter macht alles gleichsam in sich, während der Normale sein Trieb- und Gefühlsleben auf die Außenwelt einstellt und es mit ihr in Einklang zu bringen sucht. Dieser autoerotische Charakter bringt aber den Dichter wieder dem Neurotiker nahe, der gewöhnlich auch in der Pubertät an der Bewältigung des Elternkomplexes scheitert und statt in die reale Liebeseinstellung immer tiefer in die infantile Regression gerät, die wohl der Dichter auch ein Stück weit mitmacht, um dann doch durch die soziale Anpassung und Ausgestaltung seiner Phantasien den Weg in die Realität zurückzufinden. (Vgl. Freud: Über Psychoanalyse S. 55/56.) — Die Bevorzugung des Inzestthemas in der Jugend der Dichter, die später ihre infantilen Affekte als künstlerisches Interesse auch auf andere Stoffe auszudehnen im stande sind, erscheint in diesem Zusammenhang wie die ontogenetische Wiederholung der auch in der phylogenetischen Entwicklung ursprünglich intensiv betonten und relativ unverhüllten Inzestneigungen, die auf dem Wege der säkularen Verdrängung, die eben in den schöpferischen und produktiven Menschen infolge ihrer mächtigeren (atavistischen) Triebanlagen ihre Träger findet, genau so der Verhüllung, Verschiebung (Übertragung) und Sublimierung unterliegen, wie im einzelnen dichterisch begabten Individuum im Verlaufe seiner menschlichen und künstlerischen Reifung.

VIII.

Zur Deutung der Ödipus-Sage.

„Weh, was ist ein Mensch!
Wer über diesem brütet stirbt."
Ödipus.

Freud ist bei seiner Deutung der Ödipus-Sage von ihrer innigen Beziehung zu den beiden typischen Träumen vom Tode des Vaters und vom geschlechtlichen Verkehr mit der Mutter ausgegangen, die er in der „Traumdeutung" als Wiederbelebung längst verdrängter infantiler Wünsche aufgedeckt hat. Wenn wir dieser psychologisch tief berechtigten Parallelisierung von Traum und Mythos[1]) weiter nachgehen wollen, so fällt uns vor allem ein wesentlicher Unterschied zwischen der mythischen und der traumhaften Gestaltung derselben unbewußten Kindheitswünsche auf. Während nämlich die beiden Traumbilder, von denen Freuds bedeutsame Einsicht ausgegangen war, die betreffenden Personen unverhüllt zeigten, ist die Durchsetzung der Wunscherfüllung im vorliegenden Mythus nur durch die Unkenntlichmachung der Eltern möglich, die wir als das Werk der psychischen Zensur, einer Verdrängungs- und Abwehrtendenz, erkennen. In der unverhüllten Darstellung der unbewußten Traumgedanken bilden aber diese beiden typischen Träume eine besondere und höchst bemerkenswerte Ausnahme, die ihnen, abweichend von allen anderen Träumen, zukommt. Einer ihrer besonderen Charaktere ist eben der von Freud hervorgehobene, der eigentlich eine Deutung dieser Träume im gewöhnlichen Sinne überflüssig macht: nämlich die auffällige Tatsache, daß die Eltern in diesen Träumen deutlich als solche erkannt werden, während in allen anderen Träumen entweder die der Verdrängung verfallenen Wünsche oder aber die Personen, auf die sie sich beziehen, erst die entstellende und verhüllende Zensur passieren müssen.[2]) Diese

---

[1]) Vgl. die gleichnamige Arbeit Abrahams in den „Schriften z. angewandten Seelenkunde" Heft 4 (1909) sowie meine mythologischen Arbeiten ebenda.

[2]) In seiner Ödipus-Dichtung hat Hofmannsthal den beiden typischen Inzestträumen diesen allgemeinen Verdrängungscharakter verliehen, indem Ödipus seine Eltern im Traume nicht erkennt, wie er sie ja auch im Mythus nicht erkennt. — Die verkappten Inzestträume, von denen einige im Zentralblatt f. Psa (I, S 44,

Begünstigung und psychische Ausnahmsstellung, die diese beiden typischen Träume genießen, findet Freud in zwei Momenten. Vom Todestraum des Vaters sagt er: „Erstens gibt es keinen Wunsch, von dem wir uns ferner glauben; wir meinen, das zu wünschen, könnte ‚uns auch im Traume nicht einfallen', und darum ist die Traumzensur gegen dieses Ungeheuerliche nicht gerüstet, ähnlich wie etwa die Gesetzgebung Solons keine Strafe für den Vatermord aufzustellen wußte.[1]) Zweitens aber kommt dem verdrängten und nicht geahnten Wunsche gerade hier besonders häufig ein Tagesrest entgegen in Gestalt einer Sorge um das Leben der teuern Person. Diese Sorge kann sich nicht anders in den Traum eintragen, als indem sie sich des gleichlautenden Wunsches bedient; der Wunsch aber kann sich mit der am Tage rege gewordenen Sorge maskieren" (Traumdeutung 2. Aufl. S. 188). Nur zu oft ist aber diese Sorge, wie auch hier im Sinne Freuds ergänzt werden kann, nichts anderes als der Reaktionsgedanke auf den im Unbewußten rege gewordenen Todeswunsch gegen die betreffende Person (dieser Mechanismus ist der in der Neurose gewöhnliche). Dieser ursprüngliche Charakter der Besorgnis verrät sich auch noch in der schmerzlichen Empfindung, die nach Freud diese Träume regelmäßig begleitet. Der Traum vom Tode des Vaters ist also eigentlich doch nicht so ganz unentstellt, wie der andere gleich zu besprechende Traum vom Geschlechtsverkehr mit der Mutter. Denn vor allem handelt es sich in diesen Träumen nicht um den dem Inzestakt komplementären Totschlag des Vaters durch den Sohn, sondern am häufigsten darum, daß man im Traum den Vater tot sieht und Schmerz darüber empfindet. Die Person des Vaters bleibt zwar erkannt, aber eben deswegen, weil ja der Mordwunsch durch die Besorgnis und Trauer um den Vater ersetzt ist. Auf demselben Wege wie dieser Ersatz geht dann z. B. auch die bereits besprochene Verwandlung des seinen Vater hassenden Sohnes in den Rächer seines getöteten Vaters vor sich (vgl. Hamlet und „Heldenmythus"). Der gleiche Mechanismus zeigt sich wirksam, wenn ein Neurotiker, der anscheinend mit großer Liebe an seinen Eltern hängt, plötzlich ganz grundlos erzählt, sein Vater sei gestorben:[2]) wie im Traume so kommt auch darin statt des Todeswunsches der einfache

---

S. 167; II. 1912) mitgeteilt sind, ereignen sich natürlich weit häufiger als die offenkundigen, unverhüllten; wie ja auch in den sonstigen psychischen Gestaltungen des Inzestkomplexes (Dichtung, Mythus, Neurose) die verhüllten Darstellungen überwiegen, da diese Gebilde erst unter dem Druck der Verdrängung entstehen können.

[1]) Die psychologische Begründung dieser Tatsache hat Storfer l. c. S. 18 gegeben.

[2]) Aus dem Bericht über eine Verhandlung des Jugendsenats am 19. Januar 1907 gegen einen des Diebstahls angeklagten 17jährigen Burschen; als Grund dieser Erzählung über seinen Vater gibt er an: „Es ist mir eingefallen und nicht mehr aus dem Kopf gegangen, so daß ich es erzählen mußte." — Vgl. den ähnlichen Bericht Baudelaire's über seinen Vatermord im „Zentralbl. f. Psa. I, 275 und den dazu gehörigen Mutterkomplex ebenda S. 72."

Bericht der Tatsache zum Ausdruck, wie sie der Träumer erzählt: ich sah meinen Vater tot daliegen. Im Mythus dagegen wird zwar der Totschlag am Vater wirklich vollzogen, aber ohne daß der Sohn in dem Ermordeten den Vater erkennt. Ja, noch mehr: Ödipus weiß durch die Offenbarung des Orakels, daß er der Mörder seines Vaters werden muß. Aber im Moment der Tat weiß er wieder nichts davon und auch späterhin ist er sich nicht bewußt, der Mörder des Vaters geworden zu sein. Er weiß also, daß er es tun wird und tut es doch, ohne es zu wissen: es gibt kein instruktiveres Beispiel für die Wirkung unbewußter Mächte und der Verdrängung. Traum und Mythus zeigen also, jedes der beiden psychischen Gebilde in seiner Art, entsprechende Entstellungen des ursprünglichen Mordimpulses: im Traum wird der Vater erkannt, aber nur, weil der Mordimpuls durch die Trauer ersetzt ist; im Mythus dagegen, wo der Totschlag erfolgt, bleibt der Vater, mit Rücksicht auf die Verdrängung dieser Regung, unerkannt.

Etwas anders verhält es sich beim typischen Traum vom Geschlechtsverkehr mit der Mutter und der Beziehung des Mythus zu ihm. Der typische Muttertraum ist nämlich oft ganz unverhüllt, er zeigt die Mutter direkt in geschlechtlichem Verkehr mit dem Träumer. Das hängt aber mit einem anderen Charakter innig zusammen, denn diese offenen Mutterinzestträume sind Pollutionsträume[1]) und in diesen räumt die Spannung der aktuellen Libido die Widerstände rücksichtslos hinweg. Allerdings weist auch diesem Traum gegenüber der vorliegende Mythus den Verdrängungscharakter auf in der Unkenntlichkeit der Mutter. Aber trotzdem weiß auch hier der Sohn aus dem Orakel, daß er die Mutter beschlafen wird, ein Zug, der wieder an die Offenheit des Traumes gemahnt und darauf hinweist, daß das in der Sage als offenkundige Deutung verwertete Orakel ursprünglich eine traumhafte Offenbarung war, wie es Hofmannsthal in seiner Tragödie auch auffaßt.

Ähnlich wie der Sohn seine Untaten schon vor ihrer Verübung kennt, sie aber dennoch (unbewußt) vollführt, so weiß auch der Vater schon vor der Geburt, ja vor der Zeugung des Sohnes, daß dieser die Verbrechen begehen wird, und er zeugt ihn dennoch; im Rausch, wie es heißt, oder von der Sinnlichkeit seiner Gemahlin verführt (Schneidewin: Die Sage vom Ödipus), nachdem er jahrelang den ehelichen Verkehr aus Furcht vor Erfüllung des Orakelspruchs gemieden hatte. In dem tiefen Zug, daß der Vater schon vor der Geburt des Sohnes dessen inzestuöse Begierden fürchtet, muß man einen unbewußten Ausdruck der Vergeltungsfurcht des Vaters sehen, der seiner eigenen Stellung zu den Eltern eingedenk, von seinem künf-

---

[1]) Vgl. darüber meine Ausführungen im Jahrb. II, S. 251 u. Anmkg. 41. Die verkappten Mutterinzestträume, deren es eine Unzahl gibt (vgl. Traumdeutung², S. 108) sind in der Regel keine Pollutionsträume. Ebenso kann natürlich auch der Traum vom Tode des Vaters je nach der Individualität des Träumers und nach äußeren Umständen die verschiedenartigsten Gestaltungen annehmen.

tigen Sohn das Gleiche fürchtet. Dieses Motiv der Vergeltungsfurcht, das uns in seiner Bedeutung schon bekannt ist, spielt in dem Umwertungsprozeß der Sohnes - in die Vatergefühle (vgl. Shakespeare) die Hauptrolle (vgl. den später zu besprechenden Mythus von Kronos und Uranos) und wird in der Ödipus-Sage folgerichtig auch in die nächste Generation fortgesetzt, da Ödipus von seinen Söhnen, denen er flucht, schlecht behandelt und verstoßen wird (vgl. beim Motiv der feindlichen Brüder Kap. XIII und XXI Eteokles und Polyneikes). Um dem geweissagten Vergehen des Sohnes zuvorzukommen, beschließt Laios, das neugeborene Kind auszusetzen. Um es desto sicherer dem Verderben zu weihen, läßt bei Sophokles (v. 1032) und Euripides (Phoen. 26, 805, vgl. Apollodor 3, 5, 7) der Vater ihm die Fußgelenke durchbohren. Nach der ältesten Fassung (vgl. Bethe: thebanische Heldenlieder) soll der Knabe in einem Kästchen auf dem Meere ausgesetzt worden sein (Schol. Eur. Phoen. 26),[1]) wo ihn dann Periboea,

[1]) Bethe sieht in den Worten des Ödipus nach der Entdeckung eine bedeutungsvolle Anspielung darauf: v. 1411 „. . . werft hinaus ins Meer mich, wo ihr nimmerdar mich wiederseht." Auch auf eine juristische Erklärung verweist Bethe (S. 72 f.): „Der Vatermörder soll eingeschlossen werden in einen Ledersack oder ein Gefäß und geworfen werden ins Meer oder in fließendes Wasser." Das hieße in der Rückübersetzung mit Hilfe der Symbolik: es wäre besser, er wäre nicht geboren (aus dem Wasser gezogen) worden, was ja auch das Orakel dem Laïos verkündet. (Bei Schiller-Tietz heißt es: „Die Bestrafung der Blutschänder besteht bei den meisten Völkern im Ersäufen der Verbrecher, die zusammen in einem Sacke oder Korbe mit Steinen beschwert ins Wasser versenkt werden.") In meiner Abhandlung über die Lohengrin-Sage habe ich nachgewiesen, daß der mythologisch angenommene Aufenthalt des Menschen vor der Geburt und nach dem Tode im Wasser völkerpsychologisch als Symbolisierung des Aufenthalts im Mutterleibe aufgefaßt ist, der auch der Unterwelt, als dem Aufenthalt der Verstorbenen und Ungeborenen, gleichgesetzt wird. Des Ödipus Bestrafung durch den Wassertod wäre also im Sinne einer Wiedervereinigung mit seiner Mutter aufzufassen, als eine Rückkehr in die „Unterwelt", aus der er hergekommen war. Auch berichtet die gangbare Version des Mythus, daß dem von den Söhnen verratenen und von den Thebanern vertriebenen geblendeten Greis Apollo die Lösung seines beklagenswerten Schicksals im Heiligtum der Semnen verkündet habe, wo Ödipus durch die sogenannte „eherne Schwelle", einem direkt in die Unterwelt führenden Spalt, auf geheimnisvolle Weise verschwunden sein soll. Auch diese Version ginge, wie die vom Wassertod, auf eine Vereinigung mit der Mutter, auf eine Rückkehr in ihren Leib, hinaus. Beweisend für diese Auffassung wird uns eine Bemerkung von W. Schultz: Rätsel aus dem hellenischen Kulturkreise (1. Teil, Leipzig 1909, Mythol. Bibl. III 1, S. 107), wo die Schamlippen als „Tore der Unterwelt" aufgefaßt sind, „da ja die Scheide nach antiker Vorstellung tatsächlich in die Unterwelt führt". (Daraus erklärt sich, warum regelmäßig ein Spalt als Eingang in die Unterwelt gilt.) Außer der Rückkehr ins Wasser und in die Unterwelt, die in beiden Fällen die Wiedervereinigung mit der Mutter symbolisiert, drückt auch das Einnähen in den Sack oder die Einschließung in das Gefäß, wie in den Geburtsmythen, denselben Gedanken aus (im Grimm'schen Märchen Nr. 111 wird die in ihrem Hemd eingenähte, schlafende Königstochter vom Helden zum Leben erweckt, wozu Laistner: Rätsel der Sphinx 367 meint, es könnte damit der Zustand der Ungeborenheit gemeint sein, welche Bemerkung ein Licht auf andere ähnliche Erweckungen bei Dornröschen, Schneewittchen, Brünnhilde u. a. wirft. Die Wiederbelebung ist mythologisch als Belebung, d. i. Geburt aufzufassen). Diese Auffassung von der Rückkehr des Muttergatten in den Leib der Mutter, also die Wiedervereinigung von Mutter und Sohn nach dem Tode wie vor

die Gattin des Königs Polybos, beim Spülen der Wäsche aus dem Wasser zog und an Sohnes statt annahm (Hyginus fab. 66). Diesen Teil der Ödipus-Sage, der die Aussetzung in Körbchen und Wasser und den Elterntausch enthält, habe ich im „Mythus von der Geburt des Helden" im Zusammenhang mit zahlreichen und weitverbreiteten ähnlichen Mythen psychologisch aufzuklären versucht. Alle diese Helden werden von vornehmen Eltern geboren, wegen eines Orakels im Körbchen und Wasser ausgesetzt, aber von geringen Leuten oder Tieren gerettet und schließlich in ihre Hoheitsrechte wieder eingesetzt. Die Aussetzung im Körbchen und Wasser enthüllte sich uns dort als eine symbolische Darstellung des Geburtsvorganges, die dem infantilen Storchmärchen nachgebildet ist, nach dem die Kinder vom Storch (oder einem anderen Tier) aus dem Wasser gezogen und in einem Körbchen den Eltern gebracht werden. Was zu dieser symbolischen Darstellung des Geburtsvorganges in den Mythen nötigt ist der Umstand, daß sie vom Standpunkt des in sexualibus noch nicht ganz aufgeklärten Kindes gemacht erscheinen, dem der Vater die gewünschte Aufklärung auf die Frage: „Woher kommen die Kinder?" verweigert oder mit dem Hinweis auf das Storchmärchen beantwortet, welches Verhalten die feindselige Einstellung gegen ihn, sowie die Sehnsucht nach Einführung in die sexuellen Geheimnisse durch die Mutter verstärkt. Diese Frage tritt in manchen Mythen ziemlich unverhüllt auf, in anderen ist sie verschleiert oder in einem geheimnisvollen Rätsel bis zur Unkenntlichkeit verborgen (vgl. Freud: Über infantile Sexualtheorien, Kl. Schr. II, S. 162, u. Jahrb. I, S. 99). In der Lohengrin-Sage tritt dieses Motiv, wie ich zeigen konnte, als Frageverbot auf: Lohengrin, der in einem Nachen auf dem Wasser schwimmt und von einem Schwan (Storch) ans Land gebracht wird, verbietet in Umkehrung des ursprünglichen Verhältnisses nach seiner Herkunft zu fragen. In anderen Mythen erscheint der Sinn dieses Motivs weniger deutlich und darum meist in Form eines Rätsels, also der Aufforderung zum Forschen, die ein Gegensatz zum Frageverbot ist. So wird es uns nicht schwer, auch aus dem Rätsel, das die Sphinx dem Ödipus vorlegt und das niemand vor ihm erraten konnte, die gleiche Frage nach der Herkunft der Kinder zu vernehmen. Nur ist auch hier eine Entstellung vorgenommen: die Frage lautet nach dem

der Geburt, erhält wie Storfer (Der Vatermord, S. 26 u. fg.) treffend ausgeführt hat, eine bedeutsame Stütze durch das bei Bestrafung des Vatermörders angewendete Zeremoniell, das seine Verbindung mit der „Mutter-Erde" verhüten sollte: deswegen trug er hölzerne Sohlen (l. c. 28) und wurde nicht begraben, sondern ins Wasser geworfen. Daß aber auch diese Arten der Bestrafung ebenso wie seine geheimnisvolle Entrückung in die Unterwelt und das Einnähen nichts anderes als diese Phantasie realisiert, glauben wir gezeigt zu haben. Es ist beachtenswert, daß die Kennzeichnung des Blutschänders als lüsternen Sexualtieres, als phallischen Dämons, nach Storfer durch eine ähnliche Häufung der Symbolik (Hund, Schlange, Hahn) ausgedrückt ist, wie seine Wiedervereinigung mit der Mutter (Wasser, Sack, Unterwelt), die ja nur eine über den Tod hinaus währende sinnliche Neigung andeutet.

Wesen, das zwei-, drei- und vierbeinig, aber nur mit einer Stimme ausgestattet ist und das seine Gestalt, so lange es lebt, verändert. Die Antwort darauf ist: *der Mensch*, der als *neugeborenes Kind*[1]) auf allen vieren (wie ein *Tier*) auf der Erde kriecht, als Mann aufrecht auf zwei Beinen geht und als Greis einen Stock als *drittes Bein* zur Stütze nimmt. Statt daß also das Rätsel die Frage enthielte, was ist der Mensch, ist die Frage zur Antwort gemacht: das, wonach gefragt wird, das rätselhafte Wesen, ist der Mensch. Häufiger noch als das Rätsel, die Aufforderung zum Forschen (von dem noch Beispiele genannt werden sollen), ist *das Verbot* nachzuforschen, wie es uns in der Lohengrin-Sage entgegengetreten ist, das sich regelmäßig als Verbot, nach dem sexuellen Geheimnis zu fragen, erkennen läßt. Ohne auf eine detaillirte Deutung eingehen zu können, sei hier nur die in vielen deutschen Märchen vorkommende „gründliche Idee von vielen erlaubten, aber *einer verbotenen Tür*“ (Grimm Märchen III, Anmerk. zu Nr. 3) angeführt, der zweifellos derselbe Gedanke zu Grunde liegt. Im Märchen von *Fitchers Vogel* (*Grimm* Nr. 46) ist die sexuelle Symbolik leicht zu durchschauen, weshalb die betreffende Stelle ohne Kommentar hergesetzt sei.[2])

Der böse Hexenmeister sagt zur ersten der drei geraubten Schwestern: „ich muß fortreisen und dich eine kurze Zeit allein lassen, da sind die Hausschlüssel, du kannst überall hingehen und alles betrachten, *nur nicht in eine Stube*, die dieser kleine Schlüssel da aufschließt, das verbiet ich dir bei Lebensstrafe. Auch gab er ihr ein Ei und sprach: ‚das Ei verwahre mir sorgfältig und trag es lieber beständig bei dir, denn ginge es verloren, so *würde ein großes Unglück daraus entstehen*.‘ Sie nahm die Schlüssel und das Ei, und versprach, alles wohl auszurichten. Als er fort war, ging sie in dem Haus herum von unten bis oben und besah alles, die Stuben glänzten von Silber und Gold, und sie meinte sie hätte nie so große Pracht gesehen. Endlich kam sie auch zu der verbotenen Tür, sie wollte vorübergehen, aber die Neugierde ließ ihr keine Ruhe. Sie besah den Schlüssel, er sah aus wie ein anderer, sie steckte ihn ein und drehte ein wenig, da sprang die Tür auf. Aber was erblickte sie als sie hineintrat? ein großes blutiges Becken stand in der Mitte, und darin lagen tote zerhauene Menschen, daneben stand ein Holzblock und ein blinkendes Beil lag darauf. Sie erschrak so sehr, daß

---

[1]) Daß die Frage indirekt auf das Rätsel der menschlichen Geburt abzielt, zeigt ein Vers aus der Antwort des Ödipus, der das eben aus dem *Mutterleib* kommende Kind als das vierfüßige Wesen bezeichnet, was deutlich auf die Tiergeburt hinweist:

Ἄνθρωπον κατέλεξας, ὃς ἡνίκα γαῖαν ἐφέρπει,
πφῶτον ἔρυ τετράπους νήπιος ἐκ λαγόνων.

Das letzte Wort, das Mutterleib bedeutet, heißt auch „Höhle“, was wieder auf die im Heldenmythus vorkommende symbolische Darstellung des Mutterleibes durch eine Höhle hinweist.

[2]) Einige Hinweise zur Deutung findet man in *Stekels* Aufsatz über „*Die Symbolik des Märchens* (Feuilleton der „Zeit“ 1908).

das Ei, das sie in der Hand hielt, hineinplumpte. Sie holte es wieder heraus und wischte das Blut ab, aber vergeblich, es kam den Augenblick wieder zum Vorschein: sie wischte und schabte, aber sie konnte es nicht herunter kriegen.“ Daran erkennt der Hexenmeister, daß sie sein Verbot übertreten habe und richtet sie auf grausame Weise hin. Ebenso ergeht es ihrer zweiten Schwester und erst die dritte weiß den Zauberer durch List zu besiegen und rettet so auch ihre beiden Schwestern. — Im Märchen von Marienkind (Nr. 3) ist mancher dieser Züge verblaßt und idealisiert: dort ist es die Jungfrau Maria, die dem Mädchen die Schlüssel zu den 13 Türen des Himmelreichs übergibt: „zwölf davon darfst du aufschließen und die Herrlichkeit darin betrachten, aber die dreizehnte, wozu dieser kleine Schlüssel gehört, die ist dir verboten: hüte dich, daß du sie nicht aufschließt, sonst wirst du unglücklich.“ Auch wird der Finger hier nicht blutig, sondern golden. Aber neben dieser Verblassung weisen wieder andere Züge noch deutlicher aufs Sexuelle hin.[1]) So die unbezwingliche Neugierde und die Angst nach der Tat: „. . . . die Begierde in seinem Herzen schwieg nicht still, sondern nagte und pickte ordentlich daran und ließ ihm keine Ruhe. Und als die Englein einmal alle hinausgegangen waren, dachte es: nun bin ich ja ganz allein und könnte hineingucken, es weiß es ja niemand, wenn ichs tue. Es suchte den Schlüssel heraus und als es ihn in der Hand hielt, steckte es ihn auch in das Schloß, und als es ihn hineingesteckt hatte, drehte es auch um. . . . . . Alsbald empfand es eine gewaltige Angst, schlug die Tür heftig zu und lief fort. Die Angst wollte auch nicht wieder weichen, es mochte anfangen, was es wollte, und das Herz klopfte in einem fort und wollte nicht ruhig werden.“ Hier erkennt auch die Jungfrau Maria an diesem Herzklopfen, also an einer auffälligen Veränderung ihres ganzen psychischen Zustands, die Übertretung des Gebots. Charakteristisch ist dann der Zug, wie das Mädchen mit einer ans Unglaubliche grenzenden Hartnäckigkeit leugnet, das Verbot übertreten zu haben.[1])

Mit einer deutlich symbolischen Anspielung auf die Sexualrätsel kommt das Verbotmotiv auch im griechischen Mythus von Erichthonios vor. Die Göttin Athene sucht sich der brünstigen Umarmung des Hephaistos zu entziehen, wobei sein Same auf die Erde fällt, die dann den schlangenfüßigen Erichthonios hervorbringt. Athene nimmt sich des Kindes an und zieht es ohne Wissen der Götter auf, indem sie den Knaben in einem geflochtenen Korb verbirgt (nach Ovids Metamorphosen II, 532 ff gibt sie dem Kind zwei

[1]) Vgl. meine Ausführungen über den autoerotischen Charakter dieses Sexualvergehens im II. Heft der „Wiener psychoanalytischen Diskussionen“ über die Onanie und: Ein Traum, der sich selbst deutet“ Jahrb. II, S. 486. — Parallelen zu den Märchen bei Grimm III, zu Nr. 46 der Hinweis auf das gleiche Verbotmotiv im Blaubart, dann in 1001 Nacht auf die Gesch. des 3. Kalenders (Nacht 66). Ferner Märchensammlung von Asbjörnson und Moe (Nr. 8); weitere Belege bei Wolf: Beitr. zur deutschen Mythologie I, 23 fg., 103. — Eine Sage der Toboltataren bei Frobenius: Das Zeitalter des Sonnengottes I 328. — Auch bei Zingerle: Tirols Volksdichtungen, Innsbruck 1852, I, S. 192, Nr. 32: „Goldener“. —

Schlangen zur Bewachung bei). Den verschlossenen Korb übergibt sie dann den drei Töchtern des Kekrops zur Obhut, mit dem ausdrücklichen Verbot, die Kiste jemals zu öffnen. Die Schwestern, Aglauros, Herse und Pandrosos, können aber, bis auf die letzte, der Neugier nicht widerstehen; als sie das Körbchen öffnen und darin das Kind in Gestalt einer Schlange erblicken, ergreift sie Wahnsinn und sie stürzen sich vom Felsen der Kekropischen Burg herab, bis auf Pandrosos, die dem Schicksal ihrer Schwestern entging (nach Apollodor).[1] Weist das Körbchen, in dem das Kind liegt, auf die Herkunft vom Weibe hin (vgl. die Aussetzung im Körbchen und Wasser) und die Schlange auf den Anteil des Mannes (Schlangenfüße), so verbindet sich anderseits dieser griechische Mythus in einigen Punkten auffällig mit den beiden angeführten Märchen. Die „jungfräuliche Göttin" Athene, die ein Kind ohne Empfängnis gebiert, entspricht der Jungfrau Maria in dem einen Märchen, während die drei Schwestern, deren letzte dem Geschick entgeht, genau der Anordnung in Fitchers Vogel entsprechen; das Verbot einen Verschluß zu öffnen und die Übertretung ist allen drei Erzählungen gemeinsam. Als ein tiefer Zug der griechischen Sage ist der Ausbruch des Wahnsinns nach Enthüllung des Geheimnisses hervorzuheben. Freud hat darauf aufmerksam gemacht, daß eine Anzahl neurotischer Symptome, besonders der Zwangsneurose, wie z. B. die Grübelsucht u. a. auf diese unbefriedigte kindliche Sexualneugierde zurückgeht (vgl. inf. Sex. Theorien). Tritt auch in zahlreichen anderen Überlieferungen der Wahnsinn nicht direkt als Folge des sexuellen Grübelzwanges oder der plötzlichen Sexualaufklärung auf, so erscheinen doch eine Reihe von Helden, die wie den antiken Ödipus die Auflehnung gegen den Vater auszeichnet, auffälligerweise fast regelmäßig als zeitweilig dumm, töricht oder wahnsinnig, welche Eigenschaften sie aber meist nur heucheln. Drückt sich vielleicht darin, wie die Märchen von dem immer erfolgreichen Dummling zeigen, der Gedanke aus, daß der gesunde zutappende Instinkt ohne viel Reflexion im Leben am besten weiterkommt[2]), so ist doch das spezifische Merkmal dieser Dummheit, die sexuelle Unwissenheit des Kindes, nicht zu verkennen, wozu auch die Verstellung am besten paßt; denn das Kind stellt sich eigentlich immer dumm, es weiß viel mehr, als man ihm gewöhnlich zutraut.[3]) Auf den Zusammenhang dieses Dummstellens mit dem zum Teil

---

[1]) B. Powell: Erichthonios und the three daughters af Cecrops (New York 1906) faßt aus naturmythologischen Gründen Herse als jüngeres Gegenbild der Pandrosos.

[2]) Thimme „Das Märchen" S. 55 hebt als häufiges Märchenmotiv die Klugheit hervor, „mit der sich oft körperliche Kleinheit verbindet;" und wenn der Kluge auch nicht immer zwergenhaft erscheint, wie im Märchen vom Däumling, so ist er doch wenigstens dem „dummen Riesen" gegenüber, den er überlistet, klein gedacht, wie Odysseus dem Polyphem gegenüber, David dem Goliath u. v. a.

[3]) Vgl. die interessante Kinderanalyse von Ernest Jones: Simulated Foolishness in Hysteria (American Journ. of Insanity, Oct. 1910).

ratenen Geheimnis der sexuellen Herkunft habe ich im Mythus von der Geburt des Helden hingewiesen. Es kommt in den Sagen von Moses, David, Kyros, Hamlet, Kaikhosrav, dem jüngeren Brutus, Tell, Parzival u. a. vor. Auch in die Ödipus-Sage spielt es hinein, denn Ödipus nennt sich bei Sophokles, allerdings ironisch, dem Seher Teresias gegenüber „der unberatene Ödipus", ὁ μηδὲν εἰδώς Οἰδίπους, der Unwissende, während sein Name gerade das Gegenteil, den Wissenden, bezeichnet. Es ist nun interessant, daß die Namen vieler der genannten Helden keine Eigennamen im Sinne des Sprachgebrauchs sind, sondern Beinamen, Bezeichnungen, die meist auf die angedeutete Dümmlingsnatur der Helden hinweisen. So heißt Tell „der Einfältige" (vgl. noch bei Schiller: „wär ich besonnen, hieß ich nicht der Tell"), der Name Brutus bedeutet: „der Dumme, Blödsinnige" und auch Hamlet ist nach Detter (Zeitschr. f. deutsch. Alt. 36, S. 1 ff.) nur „eine Übersetzung des Namens Brutus und bezeichnet einen Narren, einen Tölpel."[1]) Auch Brutus, der sich wahnsinnig stellt, löst ähnlich wie Ödipus einen rätselhaften Orakelspruch auf, in welchem es sich um das Küssen der Mutter handelt, die er als Mutter Erde auffaßt (vgl. die gleiche Ausdeutung von Cäsars Inzesttraum). Derselbe Brutus, der durch diese List die Tyrannen vertreibt, läßt dann als erster Konsul seine eigenen Söhne hinrichten (Vergeltungsfurcht). Diese Inzestzüge finden sich mehr oder minder verkappt auch in den anderen Mythen. Lessmann[2]) betont, daß diese Helden, Tell, Brutus, Hamlet, deren Namen das gleiche bedeuten, Tyrannenmörder seien, wie auch Moses, David, Kyros als Revolutionäre gegen die bestehende Herrschaft auftreten. Der Tyrannenmord ist uns aber als Ersatz des Vatermordes schon bekannt und die Auflehnung gegen den Vater wird bedeutend verstärkt durch die Verheimlichung der sexuellen Vorgänge[3]), die das Kind eben zwingen, dumm zu bleiben oder sich wenigstens so zu stellen, um der Strenge des Vaters zu entgehen. Daß diese Unwissenheit sich vornehmlich auf sexuelle Dinge bezieht, lehrt in Übereinstimmung mit unseren analytischen Erfahrungen die Sage von Parzival, der von seiner Mutter Herzeleide

[1]) Nach Detter soll die Hamlet-Sage direkt aus der nach Norden gewanderten Brutussage entstanden sein. Die Übereinstimmung einzelner Details, z. B. des in Stäbe gegossenen Goldes, ist tatsächlich auffällig. Diese in Anlehnung an das Zepter auf die Aneignung der Herrschaft (den Sturz des Vaters) hinweisenden goldgefüllten Stäbe hat Storfer scharfsinnig als Symbol einer mächtigen Potenzphantasie aufgefaßt (Zentralbl. f. Psa. II, S. 200), was ja zu dem in der Brutus-Sage verborgenen Inzest (das Küssen der Mutter) stimmen würde. — In einem mit dem „Eisenhans" verwandten lothringischen Märchen (Em. Cosquin: Contes pop. de Lorraine I, S. 133. Nr. XII) kämpft der Held des Märchens, wie Ödipus, gegen seinen Vater und reitet zu diesem Kampf auf einem dreibeinigen Rosse aus, was nicht nur an das Ödipus Rätsel, sondern auch an den verkehrt auf seinem Pferde ausreitenden Hamlet erinnert.

[2]) „Die Kyros-Sage in Europa". 1906.

[3]) Vgl. Heldenmythus, wo auch die Hamlet- und Kaikhosrav-Sage in ihren Zusammenhang mit diesem Mythenkreis gebracht sind.

in der Einsamkeit des Waldes in vollkommener Unwissenheit aufgezogen wird, damit er dem unglücklichen Schicksal seines tatenlustigen Vaters entgehe.[1]) Aber der Knabe kann seinen mächtigen Tatendrang nicht unterdrücken und weder die Bitten der Mutter, noch die Narrenkleider, die sie ihm anzieht, sind im stande, ihn zu Hause zurückzuhalten. Auf seinen Ritterfahrten kommt er auch in die prächtige Gralsburg, deren König Anfortas, Parzivals Oheim, als Strafe für seine Sinnlichkeit an einer schweren Wunde am Schambein unheilbar krankt. Parzival brauchte nur nach des Königs Leiden und den Wundern des Schlosses zu fragen, so wäre Anfortas seines Schicksals ledig und er selbst Herr und König der Gralsburg geworden. Aber in seiner Jugend gelehrt, so wenig als möglich zu fragen (Frageverbot), unterläßt er in seiner „Tumpheit" die Frage, wo er sei, und muß am andern Morgen die Burg wieder verlassen, von der Fluchbotin des Grals, Kundrie, ziellos umhergetrieben (Motiv des Unglücks). Erst nach langen Mühen und Kämpfen gelingt ihm die Erlösung des Anfortas und die Erringung der Königswürde. Während also Parzival fragen sollte (Aufforderung zum Forschen, Rätsel), es aber aus anerzogener Dummheit unterläßt, da ihm seine Mutter das Fragen verboten hat (Motiv des Verbots), stellt sein Sohn Lohengrin das Frage-Verbot als Bedingung der Glücksdauer.[2]) Während also die Lohengrin-Sage die vordringliche Neugierde nach der Herkunft der Kinder durch das Verbot zu fragen in ihre Schranken verweist, bleibt Parzival, dem von Jugend an das Fragen verboten ist, der „reine Tor".[3]) Er ist so dumm, daß ihm die Frage: wo bin ich hergekommen? (in die Gralsburg), die er stellen müßte, um selbst König (Vater) werden zu können, gar nicht zum Problem geworden ist und er sich dementsprechend auch mehrfach als zu dumm für die Minne erweist (Str. 165), indem er zwei Nächte neben seiner Frau liegt, ohne sie zu berühren.[4])

---

[1]) In Lynkeus' Novelle: Gärende Kraft eines Geheimnisses (in: Phantasien eines Realisten) ist dieses Motiv der sexuellen Unwissenheit in ähnlichem Sinne vertieft. Die Mutter will ihren Sohn vor den schädlichen Verlockungen der Welt bewahren und gibt sich ihm darum, nachdem sie ihn bis zur Zeit seiner Reife in völliger Unwissenheit gelassen hatte, dann selbst hin. In einer Erzählung des Girolamo Morlini „Von einem Sohne, der seine Mutter schwängerte" (deutsch in der Zeitschr. „Die Opale" 2. Teil) ist dieses Motiv ins Obszöne gewendet. Ein Junge sieht seine Eltern koitieren und verlangt von der Mutter Geld zum Besuch eines Bordells. Sie sagt ihm aber, er verstehe das noch nicht und lehrt es ihn an ihrem eigenen Körper.

[2]) Der Dichter des Lohengrin-Epos will diese Aufforderung zum Fragen bei Parzival und das Frageverbot von Lohengrin in einen sagengeschichtlichen Zusammenhang bringen (vgl. meine Abhandlung über die Lohengrin-Sage).

[3]) Es ist der Erwähnung wert, daß Görres (Lohengrin S. VI) auch den Nam n Parzival als „der reine oder arme Dumme" aus dem Persischen erklären will. — Durch märchenhafte Motive, wie das Lachen und Sprechen der traurigen Königstochter beim Anblick des Albernen (vgl. Grimm K H. M. 9. 49, Pentamerone I, 3) verrät die Parzival-Sage ihren Zusammenhang mit der Märchenüberlieferung.

[4]) Auch Hamlet wird in der Sage dadurch auf die Wahnsinnprobe gestellt. daß ihm ein Mädchen zum Beischlaf zugeführt wird und die Lauscher sehen wollen,

Neben diesem das kindliche Denken beschäftigenden Hauptrætsel: was ist der Mensch, woher kommt er, das sich ja beständig um die Eltern dreht und in zahlreichen Mythen mit der infantilen Sexualtheorie vom Körbchen und Wasser beantwortet wird (vgl. Heldenmythus), scheint noch ein anderes sexuelles Hauptproblem besonders in die Ödipus-Sage hineinzuspielen, das hier nicht in seinem ganzen Umfang entwickelt werden kann. Wir haben bis jetzt dem merkwürdigen Wesen, welches das schwer lösbare und verderbliche Rätsel stellt, der Sphinx, unsere Aufmerksamkeit entzogen. Die Sphinx ist ein Wesen mit einem menschlichen Oberkörper und einem tierischen Hinterkörper. Wir sehen von dem im großen ganzen noch immer rätselhaften, auf Ägypten als Heimatland weisenden Ursprung dieses menschenwürgenden Ungeheuer ab und wollen sein Wesen nur im engen Zusammenhang mit der Ödipus-Sage und ihrem Mythenkreis aufzuklären versuchen.

Im Mythus von der Geburt des Helden ist darauf hingewiesen (S. 88 fg.), daß in den meisten dieser Sagen die niedere Mutter, die das ausgesetzte Kind findet und aufzieht (säugt), durch ein weibliches Tier ersetzt ist, das den Findling säugt und beschützt. In einzelnen Sagen, wie der von Romulus oder Kyros, hat die spätere rationalistische Deutung diese wunderbare Tiersäugung dadurch plausibel zu machen gesucht, daß sie den Weibern Tiernamen beilegt [Kyno (Spako), Lupa], die dann den Anlaß zu dieser wunderbaren Ausschmükkung gegeben haben sollen. In beiden Fällen aber ist — wie Forscher, wie Duncker und Mommen hervorheben — die reine Tierfabel die ursprüngliche Version, die sich auch in beiden Fällen noch als selbständig überlieferter Mythus nachweisen läßt (vgl. Heldenmythus). Was nun in diesen Fällen auf zwei Versionen der Sage verteilt ist, das bietet uns die Ödipus-Sage in einem Ausdruck vereinigt dar: nämlich die Identität des säugenden Weibes mit dem säugenden Tier. Wie die Aussetzung im Körbchen und Wasser den Geburtsvorgang in kindlicher Weise gleichsam asexualisiert, so berichtigt die Tiersäugung, zu der der Storch den Übergang bildet, diese Vorstellung durch den Hinweis auf die Ähnlichkeit der menschlichen mit der tierischen Geburt, gleichsam durch den Satz: der Mensch ist ein Säugetier. Diese Identifizierung der Mutter mit dem säugenden Tier erscheint begreiflich, wenn man die alltägliche Erfahrung in Betracht zieht, die lehrt, daß das Kind zur Kenntnis der sexuellen Beziehungen und Vorgänge sowie zu ihrer Bedeutung, im Gegensatz zu den unzugänglichen (vornehmen) Eltern, in der Regel an dem freimütigen und naiven Tier gelangt, das sein Sexualleben und seine Sexualorgane so unverhüllt offenbart. Und darum zeigt auch die nackte

was er mit ihr anfangen wird. Daß diese Belauschung des Sohnes seiner eigenen infantilen Unwissenheit in bezug auf den Geschlechtsverkehr der Eltern nachgebildet ist und einer revanchemäßigen Identifizierung mit dem Vater entspringt, ist bereits ausgeführt worden.

Sphinx einen weiblichen Oberkörper (bis zu den Hüften), der die für den Säugetiercharakter des Menschen bezeichnenden weiblichen Brüste darbietet. So weit läßt sich Wesen, Gestalt und Bedeutung der Sphinx, immer noch im Hinblick auf das Rätsel: woher kommen die Kinder, und den infantilen Beantwortungen dieser Frage verstehen. Nun aber hat die Sphinx anschließend an ihren weiblichen Oberkörper einen tierischen Hinterkörper, der wieder das für das männliche Geschlecht charakteristische Organ, nämlich das männliche Glied trägt.[1]) Sie ist also eigentlich, abgesehen von dem tierischen Charakter, ein weibliches Wesen mit einem männlichen Glied. Diese Vorstellung aber ist, wie Freud nachgewiesen hat, für die kindliche Auffassung mit ihrer Vernachlässigung der Geschlechtsunterschiede typisch und sie findet ihren regelmäßigen Ausdruck in einer weitern „infantilen Sexualtheorie" der Knaben, die darin besteht, „allen Menschen, auch den weiblichen Personen, einen Penis zuzusprechen, wie ihn der Knabe vom eigenen Körper kennt" (inf. Sex. Th. S. 165). Auch die Lösung dieses Rätsels der Geschlechtsunterschiede ist dann der zunehmenden Kenntnis sexueller Dinge vorbehalten.[2]) Aber „die Vorstellung des Weibes mit dem Penis kehrt noch spät in den Träumen des Erwachsenen wieder; in nächtlicher sexueller Erregung wirft er ein Weib nieder, entblößt es und bereitet sich zum Koitus, um dann beim Anblick des wohlausgebildeten Gliedes an Stelle der weiblichen Genitalien den Traum und die Erregung abzubrechen" (Freud l. c. 165). Daß dieser dem Inzesttraum nahestehende, ins Homosexuelle und Angstvolle gewendete Traum[3]) tatsächlich eine der unbewußten Bedeutungen der Sphinx im Ödipus-Mythus erschließt, möchten wir — ehe in der psycho-

[1]) So zeigen sie die geflügelten (Vogel) Sphingen, die beiden einzigen Bildwerke, die sie als Rätselfragerin des Ödipus darstellen, nämlich zwei etruskische Aschenkisten; vor ihr steht Ödipus bärtig und ganz bekleidet. Vgl. dazu Roschers Lexikon und Ilberg: Die Sphinx (Progr. d. kgl. Gym. Leipzig 1896).

[2]) Hier sei einer weiteren Vermutung bezüglich der Rätseldeutung Raum gegeben, welche die Auffassung des „dritten Fusses" als den später vermißten Penis des Weibes betrifft. Der Fuß ist bekanntlich ein uraltes phallisches Symbol (Vgl. Aigremont: Fuß- und Schuh-Symbolik und -Erotik) und es scheint mit Rücksicht auf den ganzen unbewußten Gehalt des Mythus sehr wahrscheinlich, daß diese sexuelle Bedeutung auch in das Rätsel hineinspielt. Die scherzhafte Bezeichnung des Penis als „dritter Fuß" ist uns heute noch geläufig und im Slowenischen heißt der Phallus direkt so (l. c. S. 46). Das vierfüßige Wesen deutet wieder auf den bereits besprochenen tierischen (i. e. gleichfalls sexuellen) Charakter hin. Auch der schwellende Fuß des neugeborenen Knaben erinnert an ähnliche Symbolismen der Erektion in Träumen, wie auch der schlangenfüßige Erichthonios den gleichen Sinn hat, und weist damit auf die ursprünglich phallische Natur des Ödipus hin.

[3]) Die dem Ödipus-Traum fast gleichkommende Bedeutung dieses ins Homosexuelle gewendeten Inzesttraumes für das Verständnis des künstlerischen Schaffens und gewisser typischer Dichtungsmotive soll in anderem Zusammenhang aufgezeigt werden. Es wird sich dort die im Hinblick auf die folgenden Ausführungen höchst bedeutsame Tatsache ergeben, daß fast alle Dichter, deren stark betonter Inzestkomplex zur Bedingung ihres Schaffens wurde, eine zweite Triebkraft ihrer Produktion aus der latenten (unbewußten) Homosexualität schöpfen.

analytischen Beweisführung fortgeschritten wird — von rein mythologischer Seite her stützen. Laistner hat in seinem Buche „das Rätsel der Sphinx" (Berlin 1889) in überzeugender Weise dargetan, daß den schwierigen Rätselfragen der ängstliche Examen- und Alptraum zu Grunde liege, den wir auf Grund der psychoanalytischen Aufklärungen als gehemmten Sexualtraum (Angst) auffassen müssen. Hat also Laistner bereits den traumhaften Ursprung des Sphinxmotivs erwiesen, so wird es uns nahegelegt, die Ursache der zur Angst führenden Sexualhemmung in dem Weib mit dem Penis zu sehen, das ja den Geschlechtsakt unmöglich macht. Es wird uns aber auch nicht wundern, daß der Ödipus-Mythus, welcher die sonst mit intensiv peinlichen Affekten verbundenen Träume vom Tod des Vaters und dem Geschlechtsverkehr mit der Mutter so hemmungs- und angstfrei realisiert, dann im Sphinxtraum den dazugehörigen Angstaffekt gleichsam nachträgt. Diese für das kindliche Seelenleben bedeutsame Vorstellung vom Weib mit dem Penis geht ursprünglich von der geliebten Mutter aus (vgl. Freuds Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben, Jahrb. I) und auch in der Ödipus-Sage konnten wir ja bereits die tierische Sphinx mit der säugenden Mutter identifizieren. Dieser Auffassung entspräche vollauf die von den meisten Mythologen angenommene spätere Einfügung der Sphinxgestalt in den Mythus[1]), die also dann in unserem Sinne nur eine nachträgliche Doublierung der Mutter wäre. Eine neugriechische Rätselwette bei Schmidt (Griech. Märchen und Sagen S. 143) läßt tatsächlich Jokaste und die Sphinx als eine Person erscheinen, was auch Schmidt im Hinblick darauf für ursprünglicher hält, daß in allen ähnlichen Überlieferungen die umworbene Königin selbst die Aufgeberin des Rätsels ist.[2]) Das Motiv für die Einführung der von der mütterlichen Königin gesonderten Sphinxgestalt hängt mit der durch den Verdrängungsfortschritt gebotenen allmählichen Verhüllung und Ausschmückung der Sage eng zusammen. Wir haben sichere Anhaltspunkte dafür, daß die ursprüngliche Gestaltung des Mythos die unverhüllten Inzestträume an Skrupellosigkeit und Roheit womöglich noch übertraf. Doch ist es im Rahmen dieser allgemeinen Untersuchung nicht angängig, auf diese mythologische Rekonstruktion der ursprünglichen Ödipus-Fabel näher einzugehen. Daß sie gewalttätiger in jedem Sinne war, zeigen vereinzelte uns überkommene Nachrichten. So ist nach Nikolaos Damaskenos Epikaste bei der Ermordung ihres Gatten zugegen. „Es ist schwer begreiflich, wie dann später die Mutterehe möglich war. Fast möchte man vermuten, daß Ödipus unmittelbar nach der Tat auch den Inzest verübte, doch ist dies kaum mit dem Exzerpt zu vereinigen." (Gruppe l. c.). Nach dem vor-

[1]) Preller: Phil. Jb. LXXIX, 1859. — Comparetti: Oedipo etc. p. 17 ff. — Gruppe Handbuch der griech. Myth. 552 fg.

[2]) Allerdings gezwungen durch ihren eifersüchtigen Vater, der die Freier der Tochter verderben will (vgl. Turandot, Apollonius von Tyrus, Portia im Kaufmann von Venedig etc. in Kap. X).

sophokleischen Epos, der „Ödipodie“[1]), wird der erschlagene Vater vom Sohne der Waffenrüstung beraubt; vor allem nimmt er ihm Gürtel und Schwert, wohl als Zeichen der Besitzergreifung seiner Macht, ab. Das Gürtellösen ist in griechischer Überlieferung durchgehends als erotisches Symbol aufgefaßt (nach Roscher bei Dio Chrysost. 8, 136; Nonn. Dion. 25, 250; Claudian 11, 137), wie auch der Hochzeitsgott Hymenaios das Attribut: „der Gürtellösende“ führt und der Sitz von Aphrodites, der Liebesgöttin, Zauberreizen von Homer (Il. XIV, 215 ff) in ihren Gürtel verlegt wird. Auch in der nordischen Thidrek-Sage verleiht ein zauberkräftiger Gürtel der Brünnhilde die Kraft, in der Brautnacht ihr Magdtum standhaft gegen Gunther zu verteidigen und erst Siegfried[2]) bezwingt sie in der Tarnkappe dem König, wobei er ihr den Gürtel entreißt. Erscheint hier der Gürtelraub direkt als Symbol der sexuellen Vergewaltigung (der Mutter), so tritt auch das Schwert als typisches Symbol des männlichen Gliedes auf, indem Siegfried sein nacktes Schwert als Keuschheitszeichen[3]) zwischen sich und die für den Blutsbruder geworbene Brünnhild legt. Dürfen wir so die ähnlichen Motive der Gürtel- und Schwertabnahme durch Ödipus einerseits als Symbol der mütterlichen Besitzergreifung (Gürtellösen; Heirat) auffassen, so ist vielleicht die Vermutung gestattet, die Schwertabnahme als spätere Milderung einer ursprünglichen Entmannung aufzufassen, was im nächsten Kapitel aus der griechischen Göttersage insoferne eine beweiskräftige Stütze erhält, als dort die Eifersucht und sexuelle Rivalität zwischen Vater und Sohn überhaupt nicht in der Tötung, sondern lediglich in der Entmannung des Vaters Ausdruck findet, die in der auf den Sohn zurückgewendeten Strafform vielleicht noch in der späten Überarbeitung der uns vorliegenden Sage in der Durchbohrung der Fußgelenke erhalten ist.[4])

---

[1]) Vgl. Constans: La legende d'Oedipe p. 13 fg. — W. Richter: Das Ödipus-Motiv in der kyklischen Thebais und Oedipodie. Programm Schaffhausen.

[2]) Auch Siegfried gewinnt Brünnhilde durch Überwindung schwerer Aufgaben. Das dem Mythus zu Grunde liegende mütterliche Verhältnis zum Helden hat Wagner in seinem Nibelungenring deutlich gestaltet (Vgl. im II. Abschn. Kap. XXIII, 5, und meine „Lohengrin-Sage“). Aus rein mythologischen Gründen folgert auch Stucken (Mitt. d. vorderas. Ges. 1904, 4) „Brynhild war die Mutter des Siegfried, mag die Sage es auch vergessen haben,“ indem er dies aus dem Altersunterschied schließt. Zu diesem beachtenswerten, in der Stiefmuttergestalt überbrückten, Altersunterschied macht Freud (Zur Psychopathologie des Alltagslebens, 2. Aufl. S. 84) die bedeutsame Bemerkung: „Die Sonderbarkeit, daß die Sage keinen Anstoß an dem Alter der Königin Jokaste nimmt, schien mir gut zu dem Ergebnis zu stimmen, daß es sich bei der Verliebtheit in die eigene Mutter niemals um deren gegenwärtige Person handelt, sondern um ihr jugendliches Erinnerungsbild aus den Kinderjahren. Solche Inkongruenzen stellen sich immer heraus, wo eine zwischen zwei Zeiten schwankende Phantasie bewußt gemacht und dadurch an eine bestimmte Zeit gebunden wird.“

[3]) Zur Deutung des symbolum castitatis vgl. meine: „Völkerpsychologischen Parallelen zu den infantilen Sexualtheorien“ (Zentralbl. f. Psa. II. Jhg. 1912, Heft 7).

[4]) Wir dürfen uns bei einer vermutlichen Entmannung in der Ödipus-Sage und ihrer späteren Entstellung um so eher auf die Entmannung des Kronos durch seinen Sohn Zeus berufen, als nach einer abgeschwächten Version dem Vater nur die Fußsehnen durchschnitten worden sein sollen. (Vgl. das nächste Kap.)

Wie die unbewußte Tötung des Vaters ursprünglich vermutlich eine gehässige Verstümmelung war, so entbehrte wahrscheinlich auch der Geschlechtsverkehr mit der Mutter ursprünglich jeder verhüllenden Milderung. Einer gelegentlichen Mitteilung von Prof. Ernst Oppenheim in Wien verdanke ich den Hinweis darauf, daß es sich mythologisch beweisbar machen läßt, daß der ehemals als phallischer Dämon gedachte Ödipus seine Mutter bewußterweise vergewaltigt habe. Mit der einsetzenden Verdrängung wurden diese krassen Sagenzüge zunächst durch die anfängliche Unkenntlichmachung der Eltern gemildert und in einer noch späteren Verdrängungsperiode wird der Mythus in reuiger Rückwendung der Grausamkeiten auf den Sohn vom Standpunkt des Vaters umgearbeitet. Hier wird natürlich auch erst das Orakel eingeführt, daß dem Vater den Tod von Sohneshand und die Beraubung des Weibes weissagt und so die ursprünglich den beiden Handlungen selbst zugehörige Offenkundigkeit als Strafbegründung für den Sohn verwendet. Denn auf Grund des Orakels fügt der Vater dem Sohne nunmehr das als Strafe zu, was dem ursprünglichen Sinn der Sage nach dem Sohn als lustvolle Befriedigung am Vater galt: der Vater entmannt ihn (Durchbohrung der Fußgelenke) und stößt ihn — indem er ihn im Kästchen ins Wasser aussetzt — wieder in den Mutterleib zurück, die innigste Verbindung mit der Mutter so gleichsam als Strafe des Nicht-zur-Weltkommens bewirkend (darum enthält er sich auch des Geschlechtsverkehrs), die dann, wie wir sahen, den im Sinne der ursprünglich lustvollen Taten schuldig gewordenen Sohn auch tatsächlich in Form der Wiedervereinigung mit den mütterlichen Symbolen trifft. Mit der auf Grund des unheilvollen Orakels erfolgenden Aussetzung des Neugeborenen sind dann auch die mit den eigentlichen Eltern identischen, im Sinne der Verdrängung aber nicht mehr als solche gekannten Pflegeeltern gegeben, durch deren Einführung sich nunmehr der alte anstößige Inhalt der Sage in verhüllter Form doch wieder durchzusetzen vermag. Wenn sich darum Ödipus nach Kenntnisnahme des unheilvollen Orakelspruches seinem Schicksal durch die Flucht zu entziehen sucht, ihm aber damit nur um so sicherer anheim fällt, so haben wir psychologisch darin nichts anderes als den Ausdruck für die mißglückte Abwehr (Verdrängung) dieser ursprünglich lustbetonten Kinderwünsche zu sehen, wie ja bereits Freud in der „Traumdeutung" die Abwehr als das psychische Korrelat der primären Flucht auffassen lehrte. Erscheint so mit dem Fortschritt der Verdrängung die ursprüngliche Wunscherfüllung als tragisches Verhängnis, das vom Schicksal dem Helden auferlegt ist, so wird damit deutlich, daß das „Schicksal", wie auch das Orakel eigentlich nichts anderes als die rechtfertigende Projektion der eigenen Wünsche (samt ihrer Abwehr- und Straftendenz) auf ein zwingendes Fatum darstellt. Da wir den Mythus teilweise nur aus den Epikern, zum größten Teil jedoch aus den Tragikern kennen, läßt sich der Fortschritt der Verdrängung am Mythos selbst nicht

mehr genau verfolgen. Doch wissen wir, daß hier — wie bei anderen volkskundlichen Überlieferungen — die mit heftigen inneren Konflikten des Ödipus-Komplexes ringenden Dichter meist die inzestuöse Note verstärken, anderseits aber auch die Gegenregungen der Rechtfertigung und Strafe stärker betonen.

So wissen wir, daß ursprünglich eine Vergewaltigung der beim Vatermord anwesenden Mutter sogleich nach der Tötung stattgefunden hatte und daß erst in der „Ödipodie" eine förmliche (unbewußte) Ehe eingeführt ist, die später auf mehrere Jahre ausgedehnt und von Aischylos sogar mit Kindern gesegnet wurde, die schließlich im Sinne der Vergeltung den Fluch am Vater vollziehen. Anderseits wissen wir, daß Sophokles die Abwehrregungen bedeutend verstärkte, indem er am Kreuzweg sogar den Vater (im Sinne einer vorgreifenden Strafe und Rechtfertigung des Sohnes) den Anlaß zum „Totschlag aus Notwehr" geben läßt [1]). Wie der ursprünglich bewußte Inzestmythus rein vom Standpunkt des lüsternen und rachsüchtigen Sohnes gemacht war, und der erste Verdrängungs- und Selbstbestrafungsschub die Umarbeitung vom Standpunkt des Vaters und damit die unbewußte Durchsetzung der primären Wunschregungen bewirkte (Orakel, Aussetzung, Pflegeeltern), so wird schließlich im Sinne der Vergeltungsfurcht die dritte Verdrängungs- und Abwehrschichte darüber gelagert, welche die Bestrafung des unbewußt schuldig Gewordenen durch seine eigenen Söhne enthält, die den Vater so schlecht behandeln, wie Ödipus selbst ursprünglich seinen eigenen Vater und dieser ihn in der zweiten strafenden Schichte des Mythus. Diese Vergeltung von Seiten der Söhne [2]) ist, ebenso wie die Verbannung aus Theben und das Umherirren des Geblendeten [3]), spät an die Sage gefügt worden, als die fortschreitende Verdrängung das durch alle Wandlungen festgehaltene Lustmotiv der Sage durch immer schärfere Straf- und Abwehrmotive dem sublimären Empfinden späterer

---

[1]) Ödipus: — — — Aus der Straße drängte mich
Der Führer, und der Alte selbst, gewaltsam weg;
— — — — — — — — — — — — — — und schwingt
Den Doppelstachel mitten mir aufs Haupt herab.
Doch büßt er nicht das Gleiche; nein, im Augenblick
Vom Stabe dieser Hand gerührt, enttaumelt er
Zurückgesunken alsobald dem Wagensitz (v. 804 u. ff.).

[2]) Es zeigt in charakteristischer Weise die ewige Wiederkehr der sexuellen Wunschmotive auch noch in der fortgeschrittensten Verdrängung, daß nur die Söhne dieses grausame Verhalten gegen den Vater zeigen, während seine Töchter ihn in treuer Liebe auf seiner flüchtigen Wanderung begleiten und bis zum Tode bei ihm ausharren.

[3]) Über die psychologische Bedeutung der Blendung vgl. man meine Abhandlung „über das Motiv der Nacktheit in Sage und Dichtung" („Imago", Zeitschr. f. Anwendung der Psa. auf die Geisteswissenschaften, I. Jhg. 1912) — Auf die sexualsymbolische Bedeutung der Selbstblendung hat Storfer (Zentralbl. f. Psa. II, S. 201) hingewiesen, wozu der von mir ebenda mitgeteilte „seltsame Ödipus-Traum" zu vergleichen ist.

Geschlechter wenigstens annehmbarer zu machen suchte [1]). Der dreischichtigen Verdrängungsarbeit am Vaterkomplex entspricht eine ebensolche des noch anstößigeren Mutterinzests, der erst bewußt im Anschluß an den Vatermord (Entmannung), dann in der zweiten Schichte durch Einführung von Orakel, Aussetzung, Pflegeeltern unbewußt erfolgt und endlich in der dritten Schichte zu mehrjähriger Ehe und Kindersegen führt. In einem Stadium dieses Verdrängungsprozesses, wo aus der bewußten und lustbetonten Vergewaltigung der Mutter die unbewußt vollzogene und mit Grauen enthüllte Mutterheirat wird, findet auch die Einführung der Sphinx statt, in der sich die durch den Verdrängungsvorgang geschaffenen Angstaffekte in Anlehnung an die Traumerfahrung niederschlagen.

„Die Sphinx wurde in die Sage erst aufgenommen, als man die Mutterehe neu begründete. Indem man dazu das alte Novellenmotiv benützte, daß durch die Besiegung eines Ungeheuers die Hand einer Königstochter errungen wird, bot sich von selbst dieses furchtbare, von der Sage in Böotien lokalisierte Wesen dar“ (Gruppe l. c.). Daß Sphinx und Mutter ursprünglich zusammenfielen, d. h. daß die Einführung der Sphinx eine Abspaltung gewisser anstößiger Züge von der Mutter gestatten sollte, haben wir bereits aus dem „Weib mit dem Penis“ geschlossen und in einer neugriechischen Variante bestätigt gefunden. Nach Einführung der Sphinx wurde auch ihr eigentlicher Muttercharakter von einer späteren Verdrängungswelle verwischt; denn wie es sich ursprünglich um eine Vergewaltigung der Mutter handelte, so hatte der Held nach Gruppe zuerst auch einen Kampf mit der Sphinx zu bestehen und der Umstand, daß sie sich infolge ihres Unterliegens in dem später eingeführten „geistigen“ Wettkampf [2]) in den Abgrund stürzt, deutet noch auf diese ursprüngliche Besiegung durch den Helden, die tatsächlich als heroische Tat gelten konnte, während die Lösung des plumpen und albernen Kinderrätsels auch jedem anderen hätte gelingen können. Jetzt verstehen wir vielleicht auch besser, daß die ehemals vergewaltigte Sphinxmutter dem um das Verständnis der Sexualprobleme (Aussetzung, Tiersäugung) ringenden Jüngling ein sexuelles Rätsel nach dem Wesen des Menschen aufgibt und daß der Held erst nach Lösung desselben, also nach der Vergewaltigung der Mutter im ursprünglichen Sinne, die Ehe vollziehen kann (vgl. „Lohengrin-Sage“, S. 58 f.). Es wird gewissermaßen sein mangelhaftes infantiles Sexualwissen (Kästchen und Wasser, Tier-

[1]) Hier zweigt das Problem der „tragischen Schuld“ ab, die unter einem ganz bestimmten, dem Empfinden der Zuschauer entsprechenden Verdrängungsstadium ursprünglich lustvolle Regungen als strafwürdig darzustellen und so vorwurfslos und affektlösend zu akzeptieren gestattet.

[2]) Aus dieser späten Schichtung stammt offenbar auch die Etymologisierung des ursprünglich rein sexuellen Namens „Schwellfuß“ (von οἰδάω schwellen und πούς; fuß) in den Namen eines geistigen Heros und ethischen Revolutionärs, den „Wissenden“ („Fußwisser“) von οἶδα wissen und πούς, was anderseits doch wieder das sexuelle Wissen andeutet.

säugung, Weib mit dem Penis), das sich ursprünglich auf die Mutter bezog, von dieser selbst erprobt und der Sohn beweist seine Überlegenheit durch die später ins Intellektuelle abgeschwächte Besiegung der Mutter. Hier wird vielleicht auch verständlich, warum vor der Lösung des Rätsels im Lande Unglück herrscht, die Weiber unfruchtbar sind und erst durch die Bewältigung der Sphinx wieder fruchtbar werden. Wie in der typischen Jünglingsphantasie der Sohn die Mutter aus der vermeintlichen Gewalt des Vaters errettet, so rettet Ödipus auch die in zahlreichen Überlieferungen als Weib symbolisierte Stadt und bringt dem ganzen Lande die Fruchtbarkeit wieder [1]). Wie der Vatermord zur Tyrannentötung, so wird die Besitzergreifung der Mutter [2]) zur Befreiung des Landes (Heimaterde) gemacht.

Ist die Sphinxgestalt also erst im Verlaufe der Verdrängung und mythischen Schichtenbildung als Abspaltung von der Mutter eingeführt worden, so läßt sich zeigen, daß die ihr anhaftende Vorstellung vom Weib mit dem Penis in einer wahrscheinlich allerspätesten Periode zu einer bemerkenswerten Ausgestaltung der Vorgeschichte führte, die nur auf Grund der psychoanalytischen Forschungen gleichfalls im Sinne eines Verdrängungsprodukts verständlich wird. Freud führt bei den „infantilen Sexualtheorien" aus: „Wenn sich diese Vorstellung des Weibes mit dem Penis bei dem Kinde „fixiert", allen Einflüssen des späteren Lebens widersteht, und ihn unfähig macht, bei seinem Sexualobjekt auf den Penis zu verzichten, so muß ein solches Individuum bei sonst normalem Sexualleben ein Homosexueller werden, seine Sexualobjekte unter den Männern suchen, die durch andere somatische und seelische Charaktere ans Weib erinnern". Nun hat uns auch der Ödipus-Mythus diese Fixierung der infantilen Sexualeinstellung zur homosexuellen Neigung überliefert, und zwar charakteristischerweise gerade im Zusammenhang mit der Sphinx. Den über den Vater des Ödipus verhängten Fluch der Kinderlosigkeit führt nämlich Bethe (a. a. O.) auf die Ödipodie zurück und kombiniert damit die Erzählung des Peisandros, wonach Hera, die Göttin der ehelichen Liebe, den Thebanern die Sphinx zur Strafe geschickt habe, weil sie die verbrecherische Liebe des Laïos zu dem schönen Jüngling Chrysippos geduldet hatten. Ja,

[1]) Ödipus selbst vergleicht bei Sophokles die Geschlechtsteile seiner Mutter wiederholt mit einem Saatfeld (v. 1257, 1405, 1481, 1496 der Reclam'schen Übersetzung von Thudichum). So sagt Ödipus (v. 1496) zu seinen Kindern: „Euer Vater schlug den eigenen Vater; nahte sich der Mutterflur, von wo er selbst entkeimet war und euch gewann." — Feld, Garten, Wiese waren nach Winckelmann (alte Denkm. der Kunst) allgemein geläufige Bezeichnungen für die weiblichen Geschlechtsteile. — Auch Shakespeare läßt im „Pericles" den Boult, der die spröde Marina entjungfern soll, ein Gleichnis vom Ackern gebrauchen (IV, 5): „And if she were a thornier piece of ground than she is, she shall be ploughed."

[2]) Umgekehrt wurde die Besitzergreifung der Macht und des Landes von Seiten des neuen Herrschers durch Beschlafung der Weiber seines Vorgängers ausgedrückt, wie noch Absalom (2. Sam. 22) vor den Augen des ganzen Israel die Kebsweiber seines königlichen Vaters David beschläft.

auch das delphische Orakel, welches Laïos gegen diesen Fluch um Rat fragt, erteilt ihm die Auskunft, der gewünschte Sohn werde ihn nach dem Ratschluß des Zeus töten, zur Strafe für den Raub des Chrysippos, des Sohnes des Pelops. Und die Ödipodie berichtet in diesem Sinne, Laïos habe das neugeborene Knäblein der erzürnten Göttin Hera als Versöhnungsopfer dargebracht, indem er es auf der ihr geheiligten Wiese des Kithairon aussetzen ließ. Dieser Raub und die Schändung des Chrysippos sind nach der, wie es bei Roscher heißt, älteren Fassung des Mythus der Grund alles späteren Elends im Hause des Laïos. Pelops, der Vater des geraubten Jünglings, stößt nämlich gegen den Entführer den Fluch aus, er möge kinderlos bleiben; wenn er aber doch einen Sohn bekomme, möge er von ihm getötet werden. Im Hinblick auf die urnische Neigung des Laïos gewinnt dieser Fluch der Kinderlosigkeit eine tiefere Bedeutung. Ja, auch Ödipus selbst wird als Jüngling homosexuell gedacht, wie die Fragmente der Praxilla, einer Dichterin des V. Jahrhunderts v. Chr., erkennen lassen (vgl. dazu auch Schneidewin a. a. O.). Nach der Sage ist er in denselben Jüngling, Chrysippos, verliebt, wie sein von ihm unerkannter Vater, und nach der Angabe des Schol. Eurip. Phön. 66 wird Laïos aus Eifersucht wegen Chrysippos oder in dem um den Knaben entstandenen Handgemenge von Ödipus getötet, was das volle Gegenstück zur Eifersucht um die Mutter darstellt. Wie Ödipus das erste und deutlichste Beispiel des Inzests bei den Griechen ist, so gilt sein Vater Laïos als Urheber der Knabenliebe.

Wenn wir nun auch von der ganz unerfüllbaren Forderung einer sozusagen wörtlichen psychologischen Übersetzung des Mythus absehen, die — wenn wir auch seinen ganzen unbewußten Gehalt erschöpft hätten — doch an unserer Unkenntnis der bewußten Faktoren, die zur Mythenbildung führten, scheitern würde, so müssen wir anderseits doch auch diesen zweiten homosexuellen Teil des Mythus als eng zur ganzen Sage gehörig wenigstens in groben Strichen in ihren Sinn einzufügen suchen. Das scheinen nun unsere psychologischen Erfahrungen und Einsichten zwanglos zu gestatten. Seit Freud die Röntgenisierung des Seelenlebens unternommen hat, wissen wir, daß das Kind an Vater und Mutter lieben lernt, im weitesten Umfang des Wortes genommen, und daß dieses Verhältnis zu den Eltern für das ganze spätere Leben des Menschen vorbildlich und bestimmend ist. Wie die erotische Neigung zur Mutter in der Pubertät von ihr abgelöst und auf andere Personen übertragen, normalerweise für die Wahl des Sexualobjekts und für den Typus des späteren Liebeslebens bestimmend wird, so kann sie anderseits bei Fixierung auf die Mutter je nachdem ob und wie sie dann verdrängt wird, zu Perversion (Inzest) oder Neurose führen. Ähnlich ist es auch mit dem Verhältnis zum Vater, das normalerweise sublimiert die Stellung zu den sozialen Obrigkeiten und persönlichen Vorgesetzten, Freunden, Lehrern u. s. w. ergibt. Anderseits kann auch diese Beziehung in

ihren beiden extremen Formen als leidenschaftliche Verliebtheit zur Homosexualität und als eifersüchtiger auf andere Autoritäten verschobener Haß zum Verbrechen führen. Geht nun logischerweise dem eifersüchtigen Vaterhaß eine stärkere Neigung zur Mutter parallel, so hat es den Anschein, als ob anderseits die homosexuelle Neigung zum Vater nur auf Kosten einer übertriebenen Abneigung gegen das Weib überhaupt, deren Urbild ja die Mutter ist, zu stande käme [1]). Das ist nun keineswegs eine schematische Konstruktion, sondern das haben zwei Schüler Freuds, die praktisch die Psychoanalyse zu therapeutischen Zwecken ausüben, bei ihren Patienten ganz unabhängig von einander gefunden, ebenso wie ich es schon vor ihren Publikationen aus meinem Material deduziert habe. Stekel kommt in seinem Buche: „Nervöse Angstzustände“ (Berlin 1908) auf Grund einer Reihe von Analysen zu dem Ergebnis, „die Homosexualität wäre nur eine besondere Form der neurotischen Abwehr“, nämlich „die gelungene Abwehr des infantilen Inzestgedankens“ (S. 311). Und ganz ähnlich heißt es bei Sadger [2]) im Anschluß an die Analyse eines Falles, daß der Homosexuelle an den Folgen der Verdrängung nach zu starken und vorzeitigen libidinösen Regungen zum Weibe leidet, gewöhnlich seiner eigenen Mutter. Ganz das gleiche Schwanken nun zwischen diesen beiden Extremen, der Homosexualität auf der einen und dem Inzest auf der anderen Seite zeigt uns der Mythus von Ödipus. Er zeigt uns aber damit — und zwar in riesiger Vergröberung und darum auch so nah ans Neurotische streifend — die im Kinde sich normalerweise vollziehende psychosexuelle Entwicklung, die zwischen den einander widerstreitenden Gefühlen für Vater und Mutter hindurch und darüber hinaus, also jenseits von Inzest und Homosexualität, im normalen Liebesleben ihren Abschluß findet. Sie zeigt uns in der für den Mythus charakteristischen aber auch notwendigen Alfreskomanier, an riesig verzerrten Extremen, daß sich das Individuum nur durch die erotische Neigung zur Mutter vor der homosexuellen Fixierung seiner Gefühle schützen kann, wie es anderseits vor den übermächtig gewordenen Inzestregungen in die Homosexualität flüchtet [3]). Der Mythus zeigt uns aber auch — und darin liegt ja seine unbewußte Tendenz, die so mächtig auf unser Gemüt wirkt —

[1]) Vgl. diesen „umgekehrten“, die Umwandlung des Vaterhasses in die Vaterrache ermöglichenden, Ödipus-Komplex bei Shakespeare. Er ist nur möglich auf Grund der „ambivalenten“ (Bleuler) Einstellung des Kindes zu den Eltern.

[2]) „Zur Ätiologie der konträren Sexualempfindung.“ Mediz. Klinik, 1909, Nr. 2. Vgl. auch die feine Bemerkung von Bürger-Diether (Zürich) in „Sexual-Probleme“, Juli 1909, S. 549: „Wirklich haben fast alle Homosexuelle eine zärtliche Verehrung für ihre Mutter, oft der einzige rudimentäre Hinweis auf eine vorhandene, aber nicht entwickelte heterosexuelle Komponente, die ihnen aber als solche nicht bewußt wird.“

[3]) Der charakteristische Abscheu der Homosexuellen vor dem Weibe ist psychologisch gleichzusetzen dem angeblich phylogenetisch vererbten Abscheu des Menschengeschlechtes vor dem Inzest (vgl. die Ausführungen in Kap. I, S. 38).

wie der Mensch, wenn er nicht beide Extreme zugleich gegeneinander ausspielt und sie so einander das Gleichgewicht halten läßt, unglücklich werden muß, wie er sich und seine Nächsten ins Verderben stürzt. Denn was uns der Mythus schaudernd vorführt, das spielt sich im unbewußten Seelen- und Gefühlsleben eines jeden einzelnen normal Gewordenen bis auf den heutigen Tag immer wieder ab, aber nur das Resultat dieses Prozesses, ein normales, gesundes Liebesleben tritt in die wirkliche Erscheinung, ohne etwas von seiner dunklen Herkunft ahnen zu lassen, und wir wüßten von diesen Vorgängen, trotz ihrer mythologischen Darstellung und der Wiederkehr in unserem Traumleben nichts, wenn nicht die Menschen, die an der Bewältigung dieses janusköpfigen Komplexes scheitern, die Neurotiker, dieses infantil gebliebene Entwicklungsstadium in krassen und übertriebenen Formen äußerten und in der psychoanalytischen Kur überwinden lernten.

IX.

Der Inzestkomplex in antiker Mythenbildung und Überlieferung.

Beiträge zur Sexualsymbolik.

„Es wird aber ein Bruder den anderen zum Tode überantworten, und der Vater den Sohn, und die Kinder werden sich empören wider ihre Eltern und ihnen zum Tode helfen" (Ev. Matth. 10, 21).

„Denn der Sohn verachtet den Vater, die Tochter setzt sich wider die Mutter, die Schnur ist wider die Schwieger, und des Menschen Feinde sind seine eigenen Hausgenossen" (Prophet Micha 7, 6).

Wie uns zum Nachweis des durchgängigen Vorkommens und der Bedeutsamkeit inzestuöser Regungen beim Individuum die Träume der Gesunden, die pathologischen Gebilde der Neurotiker und, wie die vorliegenden Untersuchungen zu zeigen bemüht sind, auch die Schöpfungen der Dichter zur Verfügung stehen, so haben wir aus der Massenpsyche ganzer Völker den Beweis für die ursprünglich mächtigen Wirkungen der Inzestregungen aus den beim Volke allgemein beliebten, zum Teil als Religion verehrten und seit uralten Zeiten fortgepflanzten mythischen Überlieferungen geschöpft. Wir gingen dabei von der psychologisch nahegelegten Annahme aus, daß die Mythen gleichsam als Mittelgebilde zwischen Massenträumen und Massendichtungen aufzufassen seien [1]; denn wie beim einzelnen der Traum oder die Dichtung die im Laufe der Kulturentwicklung unterdrückten, unbewußt gewordenen Regungen abzuleiten bestimmt ist, so befreit sich ein ganzes Volk zu seiner psychischen Gesunderhaltung in mythischen oder religiösen Phantasien von diesen kulturwidrigen Urtrieben, indem es gleichsam ein Massensymptom zur Aufnahme aller verdrängten Regungen schafft. Die Triebbefriedigung, auf die der einzelne unter der Anforderung der Kultur verzichten muß, die gestattet er den nach seinem Ebenbild geschaffenen mythischen Göttern [2]) und durch Identifizierung mit diesen in letzter Linie sich selbst wieder, wenigstens in der Phantasie. Und da einer der ersten der Verdrängung ver-

---

[1]) Vgl. zu dieser Auffassung Freud: Der Dichter und das Phantasieren. Sammlung kl. Schr. z. Neurosenlehre, 2. Folge, S. 197 f.; Abraham: Traum und Mythus; Rank: „Der Künstler" S. 36 und „Der Mythus von der Geburt des Helden".

[2]) Vgl. Freud: Zwangshandlungen und Religionsübung (Kl. Schr. II).

fallenden Komplexe das agressive Verhalten des Sohnes gegen die Eltern, Vergewaltigung der Mutter und Totschlag des Vaters ist, so wird es uns nicht wundern, die Mythen aller Völker von diesen Phantasien erfüllt zu sehen. Eine so auffällige Erscheinung konnte natürlich auch den Mythenforschern nicht entgehen, nur wußten sie sie infolge ihrer eigenen, den Mythenschöpfern analogen Verdrängungseinstellung zu diesen psychisch anstößigen Themen nicht ihrer eigentlichen Bedeutung nach zu würdigen. Sie bezogen all diese Mythen, sicherlich mit einer weitgehenden Berechtigung, auf Vorgänge in der Natur oder am Himmel und erreichten dadurch, wie einer ihrer Hauptvertreter[1]) naiv eingesteht, die Beseitigung einiger der empörendsten Züge der klassischen Mythologie. Nun ist es ja nicht zu verkennen, daß eine Reihe mythologischer Überlieferungen oder wenigstens einzelner Elemente durch Zurückführung auf Natur- oder Himmelsvorgänge neben ihrer menschlichen Bedeutung oft noch einen guten naturmythologischen Sinn erkennen lassen, der zweifellos einmal genau so in die fertigen Mythen hineingelegt wurde, wie es heute die Natur- oder Astralmythologen tun, die damit nur eine Entwicklungsphase der Mythenbildung wiederholen,[2]) woraus sich eben die Berechtigung ihrer Deutungen ableitet. Wenn man also beispielsweise den Ödipus als Sonnenhelden auffaßt, der seinen ihn zeugenden Vater, die Finsternis, ermordet, und sein Bett mit der Mutter, der Morgenröte, aus deren Schoß er hervorgegangen ist, teilt, so mag diese Erklärung[3]) ja vielleicht bescheidenen Ansprüchen genügen. Zweifellos ist aber doch, daß diese Vorstellungen vom Inzest mit der Mutter und dem Totschlag des Vaters dem menschlichen Leben entstammen und daß der Mythos in dieser menschlichen Einkleidung niemals vom Himmel heruntergelesen werden konnte, ohne eine entsprechende psychische Vorstellung, die gewiß auch — wie bei den heutigen Mythologen — bereits zur Zeit der Mythenbildung eine unbewußte gewesen sein kann. Psychologisch wahrscheinlicher ist es jedoch, daß der Mythus ursprünglich, wie die Traumerfahrung, rein menschlich gedacht war und erst zu einer Zeit, wo der Mensch anfing, die ihn umgebende Natur und das All zu se-

---

[1]) Max Müller: Essays (Bd. II, Leipz. 1869, S. 143). Ebenso steht Cox (The Mythology of the Aryan Nations) auf dem Standpunkt, daß die Mythen durch die Zurückführung auf Naturvorgänge ihre Anstößigkeit verlieren.

[2]) Meyer (Gesch. d. Altertums V. Bd., S. 48): „In zahlreichen Fällen ist die in den Mythen gesuchte Natursymbolik nur scheinbar vorhanden oder sekundär in sie hineingetragen, wie sehr vielfach in den vedischen und in den ägyptischen Mythen, sie ist ein primitiver Deutungsversuch, so gut wie die bei den Griechen seit dem V. Jahrhundert aufkommenden Mythendeutungen.“ Ähnlich sagt Wundt in seiner „Völkerpsychologie“ (II. Bd. 3. Teil, Leipzig 1909, S. 252): „Damit würde hier die Mythenbildung wieder zu einer allegorischen Deutung. Auch ist es bezeichnend für diese Mythendeutung, die eigentlich selbst schon die ursprüngliche Mythenbildung begleitet haben müßte, daß sie zwei Sageninhalte von gänzlich abweichendem Charakter auf ein und dasselbe äußere Grundmotiv zurückführt.“

[3]) Ignaz Goldziher: Der Mythus bei den Hebräern und seine geschichtliche Entwicklung. Leipzig 1876, S. 125.

xualisieren durch Unterlegung des Himmelsvorganges, ganz wie von unseren Mythologen, seiner Anstößigkeit beraubt und damit in seiner Existenz gerechtfertigt wurde. Ebenso verhält es sich mit den zahlreichen als Befruchtungsmythen aufgefaßten Überlieferungen, die ursprünglich rein sexuelle Bedeutung hatten, aber zur Zeit, als der Mensch die Erde zu bebauen begann, auf die Fruchtbarkeitsträger (Mutter-Erde) und -erreger (Samen-Vater) in der Natur übertragen wurde. Wenn darum Goldziher (l. c. S. 107) ausführt, daß „Elternmorde oder Kindestötungen, Brudermorde und Geschwisterkämpfe, geschlechtliche Liebe und Vereinigung zwischen Kindern und Eltern, zwischen dem Bruder und der Schwester die Hauptmotive des Mythos ausmachen", so trifft wohl die Tatsache im weitesten Ausmaße zu, aber nicht ihre Begründung, daß der Mensch diese Mythen aus der Naturanschauung geschöpft habe; er hat sie vielmehr, in der gleichen Auffassung und Tendenz wie die Naturmythologen, sekundär auf die Natur bezogen.

1. Die Welternmythe.

Eines der großartigsten Beispiele dieser Übertragung der individuell-menschlichen Inzestregungen und -Phantasien auf das Weltall bieten die namentlich bei den Naturvölkern weitverbreiteten sogenannten „Welternmythen", die jedoch auch in den Kosmogonien[1] der Kulturvölker nicht fehlen. Frobenius, der eine Reihe derartiger Überlieferungen bei Naturvölkern gesammelt hat[2]), charakterisiert die Mythe folgendermaßen (S. 268 f.)

„Im Anfang der Dinge lag Vater Himmel eng gepreßt auf der Mutter Erde", und zwar ist hinzuzufügen, daß sie sich in dieser Stellung begatteten. „Der junge Sohn drängt die Eltern auseinander, so daß der Vater als Himmel in die Höhe rückte."

Diese Auffassung findet sich nicht nur bei den großen Kulturvölkern, Babyloniern, Ägyptern, Griechen u. a., sondern auch bei fast allen Naturvölkern. Frobenius sagt darüber (268 f.):

„Im übrigen finden wir die Auffassung vom Himmel als dem Vater und der Erde als der Mutter der Welt in ganz Ozeanien, in China, im alten Indien, bei den Semiten, Griechen und unseren nordischen Völkern. Auch in Amerika fehlt sie nicht und die Zuin haben sie ganz besonders klar ausgesprochen." — „Ich habe diese Aussage in Nord- und Ostafrika, in Mela- und Polynesien, in Indonesien, bei den Nordwestamerikanern u. s. w. gefunden. Es ist eine harmlose, einfache Berichterstattung, die aber genau die gleichen Elemente enthält, wie die vier Mythen der Kulturvölker. In diesen sehen wir immer den Vater auf der Mutter in mehr oder weniger ausgeprägter geschlechtlicher Verbin-

[1]) Vgl. Wuttke: Kosmogonien der heidnischen Völker. — Lukas: Grundbegriffe der Kosmogonien.

[2]) Das Zeitalter des Sonnengottes. I. Band, Berlin 1904.

dungliegen. Die Kinder revoltieren. Es sind schon viele geboren worden, und diese wollen nun ans Tageslicht". (S. 337 fg.) „In Afrika ist sie in Joruba hervorragend schon ausgebildet: Im Anfange liegt Obatala der Himmel und Odudua die Erde, sein Weib, in einer Kalabasse fest aufeinandergepreßt. Da entsteht Streit und der edle Gatte reißt Odudua das Auge aus, worauf die Trennung der Kalabasse und das Emporsteigen des Himmels folgt. Der zweite Teil der Mythe wird von den Kindern Oduduas erzählt. Der Knabe Aganju (das Firmament) und das Mädchen Jemaja (die Wassergöttin) heiraten einander und gebieren den Sohn Orungan, wieder einen Himmelsgott, in dessen Namen aber Orun, die Sonne, stark hervortritt. Orungan verliebt sich in seine Mutter, und da sie sich weigert, seiner Leidenschaft zu willfahren, verfolgt und vergewaltigt er sie. Jemaja springt gleich darauf wieder auf die Füße und rennt jammernd von dannen. Der Sohn verfolgt sie, um sie zu beschwichtigen, und als er sie endlich fast erreicht hat, stürzt sie rittlings zu Boden. Ihr Körper beginnt zu schwellen. Zwei Wasserströme quellen aus ihren Brüsten und ihr Körper zerberstet. Ihrem zerklüfteten Leibe entspringen 15 Götter, von denen der erste Dana, der Gott der Pflanzen, und der zweite Schango, der Gott des Blitzes, ist. Als letzte werden jedesmal in der stets gleichlautenden Aufzählung die Sonne und der Mond genannt. Rekonstruieren wir den Fall, so werden wir ein einziges Götterpaar zu setzen haben, nämlich den Gott des Himmels und die Göttin der Erde [die Bruder und Schwester sind]. Der Sohn ist der trennende Gott." (S. 268 fg.)

Ehe wir die Überlieferungen der Kulturvölker betrachten, sei darauf hingewiesen, daß wir in diesen Mythen die reine Übertragung des infantilen Ödipus-Komplexes auf das Weltall wiederfinden. In diesen Kosmogonien wird aber nicht nur, wie Ehrenreich bemerkt, die Welt-„Schöpfung nach Analogie der tierischen und menschlichen Zeugung gedacht", sondern diese Mythen verdanken ihre Entstehung einer Tendenz, die wir in der Durchsetzung der der Verdrängung verfallenen Urregungen des infantilen Inzestkomplexes zu erkennen glauben. Ja, der Mythus reproduziert mit aller nur erwünschten Deutlichkeit die ursprüngliche infantile Situation, in der beim Kind durch Belauschung des elterlichen Geschlechtsverkehrs die sexuelle Eifersucht erweckt wird, die dann nach Beseitigung des Vaters und Besitzergreifung der Mutter strebt. Alle diese Mythen von der Entstehung der Welt oder der die Welt schaffenden Götter aus einem Urelternpaar sind also nur Übertragungen der infantilen Sexualphantasien auf die der Kindheit des Menschengeschlechtes ebenso rätselhafte Weltentstehung und werden, da sie von der Annahme eines ersten Menschenpaares ausgehend, notwendig zur Folgerung von Inzestverbindungen (namentlich zwischen Geschwistern) genötigt sind, zu großartigen Befriedigungen und Rechtfertigungen der ursprünglich rein menschlichen Inzestphantasien.

Bei den Ägyptern besteht die große Götterneunheit nach Schneiders Darstellung (Kultur und Denken der alten Ägypter, S. 435) aus Re, seinen Kindern und Geschwistergatten Schu und Tefent, seinen Enkeln Keb und

Nut, denen weiter zwei Geschwister- und Gattenpaare, Osiris und Isis, Set und Nephthys, als Kinder, Res Urenkel, angeschlossen sind. Horus, der Sohn von Osiris und Isis, bildet schon den Übergang zu den Königen und Menschen. Die Entstehung dieser in ununterbrochener Inzestfolge gezeugten Göttergeneration geht in der Einkleidung der Welteltemmythe vor sich. „Im Anfang erfüllte das All ein grenzenloses Urwasser (Nun), welches in seinem Schoß die männlichen und weiblichen Keime, oder die Anfänge der zukünftigen Welt in sich barg". Der erste Schöpfungsakt begann mit der Bildung des Eies aus dem Urwasser, aus dem das Tageslicht Ra, die unmittelbare Ursache des Lebens in dem Bereich der irdischen Welt herausbricht." (Brugsch: Rel. und Myth. d. Ägypt., 1888, S. 101). Ist diese Kosmogonie eine detaillierte Wiedergabe des menschlichen Befruchtungsaktes, so verbindet sie sich mit dem nach den Mythen im Kästchen (Ei) auf dem „Urwasser" schwimmenden neugeborenen Helden[1]) noch enger dadurch, daß Nun sowohl „junges Wasser" als „junges Kind" heißt (l. c. S. 129). Re zeugt nun — wie in der griechischen Kosmogonie Gäa — aus sich selbst die ersten Götter, in deutlicher Weiteranlehnung an die von Freud im unbewußten Seelenleben aufgedeckten infantilen Sexualtheorien[2]). Nur hat hier die Welteltemmythe die typische auf Verdrängung zurückgehende Verschiebung in die zweite Generation erfahren, was in der uns erhaltenen ägyptischen Überlieferung fast durchgängig durchgeführt ist (vgl. den Osiris-Mythus). Res Kinder sind Schu und Tefent (Luft und Wasser), ein Geschwistergattenpaar, die Keb und Nut (Erde und Himmel), selbst wieder Geschwister und Gatten, zeugen, die ursprünglich aufeinander liegen, bis sich ihr Vater Schu zwischen sie drängt und Nut emporhebt und stützt (Schneider S. 430). In der griechischen Kosmogonie ensteht aus dem uranfänglichen Chaos Gäa, die Erde, welche aus sich selbst, „ohne die freundliche Liebe" (Hesiod, Theog. v. 132) den Uranos, den Himmel erzeugt und mit diesem, ihrem Sohne sechs männliche und ebenso viele weibliche Titanen. Diese Verbindung der Urmutter mit ihrem Sohn zur Schaffung der Welt spielt in den uralten orientalischen Mythen und Kosmologien eine große Rolle.[3]) Im babylonischen Schöpfungsmythus entsteht aus dem Inzest von Mutter und Sohn die erste Welt. „Im Anfang war das Chaos, das mit dem Namen „Ozean" als Mann und „Meer" als Weib (Apsu und Tiamat) bezeichnet wird. . . . . Beider Sohn Mummu . . . . drängt sich zwischen sie . . . . und zeugt mit seiner Mutter Tiamat eine neue Generation, d. h. eine neue Weltform." In ähnlicher Weise betrachtet das babylonische Schema Mond, Sonne und Venus als Vater, Sohn und Tochter oder Gattin; u. zw. erscheint die weibliche Gottheit sowohl als Gattin des Vaters wie des Sohnes (Winckler a. a. O. S. 79). In der ägyptischen Kosmologie erscheint Amon als Ka-mutef, d. i. als Gatte der

[1]) Rank: Der Mythus von der Geburt des Helden. 1909.

[2]) Rank: Völkerpsycholog. Parallelen zu den inf. Sex. Th. (Zentralbl. II, H. 7/8.)

[3]) Vgl. Winckler: Die babylonische Geisteskultur und ihre Beziehungen zur Kulturentwicklung der Menschheit. Leipzig 1907. Aus dieser Arbeit (S. 92 f.) ist auch die oben angeführte Stelle über den Tiamat-Mythus entnommen.

Mutter" (Brugsch S. 94) und auch in dem später ausführlich zu behandelnden ägyptischen Osiris-Mythus erscheint Osiris zugleich als Gemahl und Sohn der Isis (Jeremias l. c. 146), wenngleich die spätere Ausgestaltung der Sage, die noch im Märchen von Bitiu und Anepu nachklingt, den Elternkomplex durch den Geschwisterkomplex ersetzt hat. Ähnlich ist auch Izanagi in der japanischen Geschwisterkosmologie ursprünglich Sohn und Gatte zugleich (Stucken: Mose), wie auch der indische Pushan sträflichen Umgang mit seiner Schwester Surga und mit seiner Mutter hatte (Rigveda VI). Nach phönizischer Lehre (Jeremias 141) entbrannte der Geist in Liebe zu seinem Ursprung und vermischte sich mit ihm. Nach griechischer Sage gilt die Plejade Sterope als Mutter des Oinomaos, aber auch als seine Gattin (Siecke: Hermes als Mondgott S. 35), ähnlich wie Orion nach einer Version als Sohn des Oinopion gilt, während er nach einer anderen Version der Gattin der Oinopion, also seiner eigenen Mutter, Gewalt angetan hatte und dafür vom Vater — ähnlich wie Ödipus — geblendet wurde (Roschers Lexikon). Wir sehen in all diesen Doppelüberlieferungen, wie die ursprüngliche Phantasie vom Mutterinzest allmählich als anstößig empfunden und daher auf mehrere einander scheinbar widersprechende, ja ausschließende Überlieferungen verteilt wurde, die zusammengefügt erst wieder den ursprünglichen Sinn ergeben. So ist die Inzestphantasie bloß angedeutet, in dem bei Herodot (II, 59 ff) mitgeteilten Fest von der Heimkehr des Ares (Horus) aus der Fremde, der mit seinen Dienern den Zugang zu seiner Mutter erkämpft, weil er ihr beiwohnen will (Jeremias S. 85, Anmkg. 3; vgl. dazu Wiedmanns Kommentar). — Den Inzest mit der Mutter zeigt der später behandelte griechische Attis-Mythus (vgl. S. 290) sowie die Tammuz-Dusares-Mythen.[1]) Überhaupt ist die Anschauung von einem Sohn, der in seine Mutter verliebt ist, wie Lenourmant[2]) nachweist, in der asiatischen Mythologie ganz allgemein; im altbabylonischen Mythus ist Dâzî, der hebräische Tammuz, Liebhaber seiner Mutter Istar. Bei den Ägyptern heißt Amon der Gemahl seiner Mutter Neith. Indra . . . vereinigt sich mit seiner Mutter, der Dahâna"[3]) (aus Goldziher, S. 108 f.). Ähnlich „soll auch Azhi Dahaka, eine Drudsh, halb Mensch halb Ungeheuer, mit seiner Mutter Uda, welche selbst eine Dämonin ist, blutschänderischen Umgang gehabt haben"[4]) und ebenso wird dem Mithra ein Ehebund mit seiner Mutter zugeschrieben (Hüsing: Beitr. z. Kyros-Sage, XI). — „In den vedischen Hymnen . . . . . gibt es noch keine Genealogien, noch keine festen Ehen unter den Göttern und Göttinnen. Der Vater ist zuweilen der Sohn, der Bruder der Gatte, und sie, die in der einen Hymne die Mutter ist, ist in einer anderen das Weib" (Max Müller, Essays II, S. 68). — Ähnlich ist auch noch in der Apokalypse 12, 1 die Himmelskönigin die

---

[1]) Jeremias: Babylonisches im alten Testament, S. 146 Anmkg., S. 82, 141 und 108 Anmkg. 1.

[2]) Lettres assyriologiques et epigraphiques, Paris 1872, II, 5. Brief.

[3]) Müller Max: Hist. of Sanskr. Lit. p. 530; Essays II, 143.

[4]) Aus: Grundriß d. iran. Philol. hg. von Geiger u. Kuhn, Bd. 2, S. 603/4.

Mutter des Siegers, während sie an anderer Stelle (21, 9 fg.) als dessen Braut gefeiert wird.[1]) „Mutter und Gemahlin sind im Mythus vom neuen Zeitalter eins" (Jeremias: Bab. im A. T. S. 409). Auch in gnostischen Lehren, die nach Bachofen (Mutterrecht, S. 385) den Verkehr mit der Mutter gestatten, spielt die Inzestphantasie eine große Rolle. Von den „zahlreichen Inzestmythen aller Völker, die von dem geschlechtlichen Verkehr zwischen Vater und Tochter, Mutter und Sohn, Bruder und Schwester handeln" führt W. Schultz in einer interessanten Arbeit[2]) die Lehre der Ophiten an: „Im Anfang befindet sich der Mensch, der Gott der Götter, der als grenzenloses Licht im Urgrund verharrt. Sein Gedanke geht von ihm aus und ist der zweite Mensch, der Sohn des Menschen. Zwischen dem Licht und der Finsternis schwebt das Pneuma, das erste Weib, von welchem Vater und Sohn in gemeinsamer Liebe durch Bestrahlung[3]) den Gesalbten und seine Schwester Sophia zeugen. Das erste Weib hat also durch Ehebruch gefrevelt, da sie zwei männlichen Wesen zugleich zu Willen war. Sie war zuerst Jungfrau, dann Hure, dann Mutter, nämlich des Gesalbten, den sie zur Rechten und der Sophia, die sie zur Linken aus sich entließ. Während dieser Gesalbte mit seiner Mutter sogleich zum oberen Lichte und zur Urgottheit zurückkehrte, versank die Weisheit (Sophia) auf der Suche nach ihrem Vater in die Finsternis, und aus ihr wurde, wie schon gesagt, die Welt gebildet". In der Anziehung, die Mutter und Sohn, Vater und Tochter aufeinander ausüben, ist noch ein Nachklang der in die zweite Generation fortgesetzten Elterninzeste erhalten. Jungfrau, Mutter und Hure in einer Person kennen wir bereits aus den typischen Phantasien der Knabenzeit, die den frühen Eindruck von der Belauschung des elterlichen Verkehrs und der sich daran schließenden Wunschregungen (Trennung des Weltelternpaares) in weiterer Ausbildung zur Dirnenphantasie verarbeiten.

2. Der Kastrationskomplex.

Während in all diesen Überlieferungen der Inzest mit der Mutter (oder in abgeschwächter Form mit der Schwester) betont er-

[1]) Auch der Minnesänger Frauenlob, der als erster das Wort „Frau" vor dem „Weib" gepriesen haben soll, hat in einer Paraphrase das Hohe Lied, das früher auf die Kirche als Braut Christi übertragen worden war, auf Maria angewandt, die darin zugleich als Gottes Braut und Mutter erscheint (vgl. Ettmüller: Heinrichs von Meißen, des Frauenlobs, Briefe, Sprüche, Streitgedichte und Lieder. Quedlinburg 1843).

[2]) Das Geschlechtliche in gnostischer Lehre und Übung (Zeitschr. f. Rel. Psychol. Bd. 5, 1911, H. 3).

[3]) Es sei auf die frappante Ähnlichkeit dieser Systeme mit den Wahnbildungen der Dementia praecox und Paranoia hingewiesen. Man vgl. dazu die Analysen von Freud (Schrebers Paranoia), Maeder (Dementia praec.) und Spielrein (Dem. pr.) im Jahrbuch f. psa. Forschungen 1910 und 1911), zu deren Ergänzung C. G. Jung auf die Phylogenese rekurriert hat (Wandlungen und Symbole der Libido, Jahrb. III, 1911). Siehe auch Bleuler: Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien (Deuticke 1911).

scheint und das eifersüchtige Vaterhaßmotiv zurücktritt, findet — auf dem Wege der bereits charakterisierten Verteilung des Inzestkomplexes auf mehrere Überlieferungen oder Generationen — der Eifersuchtshaß gegen den Vater in einer Reihe anderer mythologischer Überlieferungen, am deutlichsten in der auf ägyptische Einflüsse zurückgehenden griechischen Kosmogonie, einen ganz speziellen Ausdruck, den die modernen Mythologen (Stucken, Jeremias u. a.) neben dem Inzest als das zweite „Motiv der Urzeit" bezeichnen, und das wir, so wie das erste, aus dem individuellen kindlichen Seelenleben psychologisch verstehen können. Diese besondere Art der Rache am Vater verrät mit aller nur erwünschten Deutlichkeit als den Grund der Auflehnung des Sohnes die sexuelle Rivalität; denn der Haß gegen den Vater richtet sich nur indirekt gegen dessen Leben, zunächst vielmehr auf dessen Genitalien, deren der Sohn den Vater beraubt, um ihn so für den Geschlechtsverkehr mit der Mutter untauglich zu machen.

Unter den sechs männlichen Titanen der griechischen Kosmogonie sind Okeanos, Japetus und Kronos die berühmtesten, unter den sechs weiblichen Titaniden Thetis, Rhea und Themis. Von Kronos heißt es bei Hesiod (Theog. 138): „er haßte den blühenden Vater". Aber auch dieser, Uranos, haßt seine Kinder (Theog. 155) und verbannt sie in den tiefen Schoß der Gäa, ihrer Mutter. Diese richtet nun an ihre Kinder die Aufforderung, sich und zugleich auch sie selbst von dem frevelhaften Vater zu befreien: ihre Anstiftung zur Rachetat begründet sie mit der Rechtfertigung: „er übte zuerst solch schimpfliche Taten" (Theog. 166.) Aber nur Kronos, der jüngste Sohn, der nach Roschers Lexikon „besonders an die Mutter attachiert" ist, zeigt sich zur Tat bereit:[1])

„Mutter, ich willige gerne darein und möchte vollenden
Gern dies Werk; denn um unsern verrufenen Vater bekümmre ich
Gar nicht mich; er übte zuerst solch schimpfliche Taten."

(Theog. 107 ff.)

---

[1]) Wie in der von Frobenius (S. 335) mitgeteilten Mythe:
„In Polynesien liegen im Uranfange Rangi und Papa, Himmel und Erde, dicht aufeinandergepreßt. Himmel und Erde wurden als Erzeuger der Menschen und Ursprung aller Dinge bezeichnet. Die Mythe von Neuseeland erzählt, daß sie nie getrennt gewesen seien, und daß die Kinder des Himmels und der Erde danach gestrebt hätten, den Unterschied zwischen Licht und Finsternis zu entdecken — zwischen Tag und Nacht; denn die Menschen waren zahlreich geworden, aber die Finsternis währte noch fort. So ratschlagten die Söhne Rangis und Papas miteinander und sprachen: „Lasset uns Mittel suchen, um Himmel und Erde zu vernichten, oder sie voneinander zu scheiden." Und es beschlossen die Kinder des Himmels und der Erde die Eltern voneinander zu reißen. Nach dem Bemühen der anderen gelang es endlich Tane-Mahuta, dem Waldgott, sie auseinander zu drängen. Da wehklagte der Himmel und rief die Erde: „Weshalb dieser Mord? Warum diese große Sünde? Warum willst du uns vernichten? Warum willst du uns trennen? Doch Tane gelang das Trennungswerk. Er ist es, der die Nacht vom Tage getrennt hat." — In der nach dem vorliegenden Text nicht genügend begründeten Wehklage des Vaters über den „Mord" und der Mutter über die „Sünde" dürfen wir einen Rest der ehemals durch den jüngsten Sohn vollzogenen Ödipus-Taten erblicken.

Gäa stiftet nun ihren jüngsten Sohn an, den Vater mit einer eigens zu diesem Zweck verfertigten Sichel zu entmannen. „Als der Vater sich nächtlicher Weile wieder der Ehegattin nähern will, schneidet ihm sein Sohn Kronos die Zeugungsteile ab und wirft sie ins Meer" (Roschers Mythol. Lexikon):

„Und der gewaltige Uranos kam und brachte die Nacht mit;
Sehnsuchtsvoll nach Lieb umarmt er die Gäa und dehnt sich
Allwärts; aber da griff aus dem Hinterhalt mit der Linken
Jetzo der Sohn; mit der Rechten erfaßt er die riesige Hippe,
Lang und spitzigen Zahns, und mähte dem eigenen Vater
Schnelle die Scham nun ab und warf im Fluge sie wieder
Rückwärts; . . . . . (Theog. 176 u. ff.)

Nach der Entmannung seines Vaters reißt Kronos die Herrschaft an sich und heiratet seine Schwester Rhea, die ihm drei Töchter, Hestia, Demeter und Hera und zwei Söhne, Hades und Poseidon gebar. Da aber Kronos fürchtete, seine Kinder würden ihm das gleiche Los bereiten, das er selbst seinem Vater Uranos bereitet hatte (Motiv der Vergeltungsfurcht), so verschlang er alle Kinder sofort nach deren Geburt. Als daher seine Gemahlin Rhea ihren dritten, jüngsten Sohn gebären sollte, flüchtete sie auf Anraten ihrer Eltern in eine Höhle des Idagebirges, wo sie den Zeus zur Welt brachte und verborgen hielt. Den Vater täuschte sie, indem sie ihm statt des Kindes einen in Windeln gewickelten Stein zeigte, den er auch verschlang. Zeus wächst, von der Ziege (oder Nymphe) Amalthea gesäugt, rasch heran, und bewältigt seinen Vater Kronos mit Hilfe der Mutter Erde, die dem Vater ein Brechmittel eingab (nach Apollodor), wodurch zuerst der verschluckte Stein und dann auch die Kinder wieder zum Vorschein kamen.[1])

Nach der orphischen Theogonie soll sich aber die Befürchtung des Kronos tatsächlich erfüllt haben, da er mit Hilfe der Nacht eingeschläfert, gebunden und von Zeus, ganz wie Uranos, entmannt wurde (Preller I.) Ebenso wiederholen sich aber auch alle weiteren Folgen dieser Tat in der zweiten Generation, so daß der Sohn mit all seinem Erleben und Tun eigentlich nur als eine Wiederholung des Vaters erscheint, eine im wirklichen Leben der Menschen nur zu häufige Erscheinung, deren große Bedeutung „für das Schicksal des Einzelnen"[2]) uns die Neurosenpsychologie erkennen lehrte. Auch Zeus bemächtigt sich nach der Entmannung des Vaters der Herrschaft

[1]) Über Verschlucken und Ausspeien in der Kronos-Sage als infantile Zeugungs- und Geburtsvorstellungen vgl. meine Abhandlung: Völkerpsycholog. Parallelen zu den inf. Sex.-Theorien (Zentralbl. II., H. 7/8).

[2]) Vgl. Jung im Jahrb. f. psychoanalyt. u. psychopath. Forschungen, I, 1 Wien u. Leipzig 1909, Freud: Traumdeutung und Rank: Mythus v. d. Geburt d. Helden.

der Welt und heiratet ebenfalls seine Schwester Hera. Aber dieses Nachleben des Sohnes ist eher einer umgearbeiteten Neuauflage als einem bloßen Neudruck zu vergleichen. Wie sich diese Abweichungen im Leben des einzelnen aus individuellen Zügen und gewissen gegensätzlichen Reaktionen der jungen Generationen notwendig ergeben, so bieten diese Neuauflagen dem Volke Gelegenheit — und das ist vielleicht das wichtigste Motiv der Neuauflegung resp. Fortsetzung des Mythus — den Fortschritt der Sexualverdrängung, der ja gleichbedeutend ist mit dem allgemeinen kulturellen Fortschritt, Rechnung zu tragen. So vollzieht sich z. B. in der offiziellen Überlieferung die Bewältigung des Kronos durch seinen Sohn Zeus nicht mehr in der Form der Entmannung wie bei Uranos, sondern in einer abgeschwächten Form, welche die Art des Vollzugs nicht nennt; die Entmannung wird nur noch nebenbei als eine Spezialüberlieferung genannt, weil das in der Sexualverdrängung inzwischen vorgeschrittene Volk darin nicht mehr ausschließlich den Ausdruck seiner eigenen unbewußten Entmannungsgelüste gegen den Vater sieht, sondern bereits mit Abwehrregungen (gesteigerte Vergeltungsfurcht, Angst, Abscheu, Ekel etc.) darauf zu reagieren beginnt. Noch weiter geht dann die Verdrängung in der dritten Generation, wo Zeus im Kampf gegen Kronos und die Titanen von Typhon, einem hundertköpfigen Ungeheuer, das die zürnende Gäa mit dem Tartarus erzeugt hatte, an den Füßen geschwächt wurde, indem ihm mit einer Sichel (ganz wie bei der Entmannung des Uranos) die Sehnen ausgeschnitten wurden. Schon Schwartz[1]) sieht darin eine „in besonderer Weise modifizierte" Form der Entmannung, die uns auf Grund der Sexualverdrängung verständlich wird, und aus der Ödipus-Sage schon bekannt ist. Die beiden anstößigen Momente, daß die Tat durch den Sohn erfolgt und daß sie rein sexuelle Motive und Folgen hat, werden beseitigt, während das indifferente Material gleichsam als Marke des Inzestkomplexes bestehen bleibt: die Sichel (mit der die Entmannung vorgenommen wurde) und die äußere Form der Tat, das Abschneiden oder Ausschneiden gewisser Körperteile. Das feindliche Verhältnis zum Sohne, wie es Uranos dargeboten hatte, taucht dafür aber an einer anderen Stelle des Mythus auf: im Verhältnis des Zeus zu Hephaistos, der einst wagte, seiner von Zeus hart bestraften Mutter Hera beizustehen, und von dem erzürnten Vater aus dem Himmel geschleudert wurde, so daß er erst nach eintägigem Falle halbtot zur Erde stürzte. Hier behält also der Vater die Oberhand, was ja einerseits Bedingung der dauernden Weltherrschaft des Zeus ist, anderseits aber darauf hinweist, daß das Motiv der Vergeltungsfurcht bei dieser verstärkten Verdrängung des Entmannungsgelüstes die Hauptrolle spielt, denn der Zeus-Mythus ist ja in vollem Gegensatz zu seinen beiden Vorbildern vom Standpunkt des Vaters gearbeitet, ja in diesem Sinne überhaupt als Reaktion auf die Bevorzugung des Sohnes in den

[1]) Ursprung der Myth., Berlin 1866, S. 138 ff.

früheren Stadien aufzufassen, da ja auch Zeus nicht von einem seiner Nachkommen, sondern eigentlich von einem entfernten Vorfahren, sozusagen einem indirekten Vater, geschwächt wird. Dieser Sieg des Vaters Zeus, (Dyspater, deus pater, Jupiter) also der obrigkeitlichen Gewalt in jeder Form, ist hier mit tiefem Verständnis seelischer Vorgänge und Beziehungen zum Fundament der Weltordnung gemacht.

In dem Umstand, daß Kronos den Vater beim Geschlechtsverkehr mit der Mutter überrascht und entmannt[1]), ist die infantile Wurzel des Vaterhasses voll erhalten, der aus der sexuellen Rivalität um die Mutter entspringt. Und wenn auch der Mutterinzest des Kronos in Anlehnung an die ägyptische Mythologie zum Schwesterinzest gemildert ist, so erscheint dafür der Mutterinzest noch in der vorigen Generation, wo Uranos sich mit seiner Mutter Gäa vereinigt. Dürfen wir diesen in allmählicher Abschwächung auf drei Generationen auseinandergezogenen Mythus wieder auf die ihm ursprünglich zu Grunde liegende Phantasie reduzieren, so enthält er den bewußten Ödipus-Komplex, der auf Entmannung des Vaters und auf Vergewaltigung der Mutter abzielt. Es wird uns aber hier auch ein Motiv für die Verdrängung im Ödipus-Mythus verständlich. Dort werden beide infantile Wunschregungen in kausalen Zusammenhang und zur realen Erfüllung gebracht: die Bedingung dieser vollkommenen Wunscherfüllung ist aber, daß beide Taten in Unkenntnis geschehen. In der griechischen Kosmologie dagegen, wo beide Handlungen bewußt vollbracht werden, weiß sich die Verdrängungstendenz doch so durchzusetzen, daß der kausale Zusammenhang der beiden Wunschregungen gelöst und sie auf zwei Generationen. eventuell weiterhin wie beim Kronos-Mythus auf zwei Versionen verteilt werden, in deren jeder sich aber meist noch Rudimente des verdrängten Komplementärwunsches finden. Während also in der Götter-Mythe die Verdrängung immer einen der beiden Wünsche selbst betrifft, geht die Ödipus-Sage auf eine vollkommene Erfüllung beider Wünsche aus, die sie jedoch nur durch eine Abdrängung vom Bewußtsein erreichen kann.

Neben dem Wunschkomplex des Sohnes (Kronos) verrät uns aber der Mythus noch, daß Uranos wegen des geschlechtlichen Verkehrs mit der Mutter entmannt wird. Das Motiv der Entmannung als Strafe für den Inzest spielt im Phantasieleben des einzelnen und der Völker eine ungeheure Rolle. Aus der reichen Überlieferung aller Zeiten und Völker, die uns aus der individuellen Entwicklung des Inzestkomplexes verständlich wird, seien hier einige Beispiele genannt:

So die griechische Fabel von Lykurgos wie sie Hyginus erzählt:

Lykurgos leugnete die Gottheit des Dionysos und wurde zur Strafe dafür von diesem trunken gemacht. Er trug Gelüste nach seiner

---

[1]) In Roschers Lexikon (siehe Kronos) ist bemerkt, daß die Greuel des hesiodischen Mythus oft nacherzählt wurden; „am liebsten von den Kirchenvätern, die an der anstößigen Geschichte eine gewisse Schadenfreude bekunden.“ Auch werde die Untat des Uranos oft nur als Kastration im eigentlichen Sinne dargestellt.

Mutter und vertilgte die Reben als schlimmes Gift. Aber in dem von Dionysos verhängten Wahnsinn tötet er sein Weib und seinen Sohn (den er für eine Weinrebe hält). Auch soll er sich dabei selbst einen Fuß statt einer Weinrebe abgeschnitten haben (traditur unum pedem sibi pro vitibus excidisse).

Im Hinblick auf die uralte und allbekannte phallische Bedeutung des Fußes, die auch die Symbolik der Ödipus-Sage beherrscht, dürfen wir dieses Abschneiden des Fußes als Selbstentmannung wegen des Gelüstes auf die Mutter auffassen. Daß hier, wie in zahlreichen anderen Inzestüberlieferungen (z. B. Laïos, Lot; später Noah, Mirrha), der Durchbruch der verdrängten Wunschregungen dem übermäßigen Alkoholgenuß zugeschrieben wird, verrät ein gutes Verständnis für dessen psychologische Unentbehrlichkeit und Wirkung. Die Auffassung des Fußabschneidens als Entmannung, die hier — wie im deutschen Glauben[1]) — mit der Selbstverletzung des Baumfrevlers in Zusammenhang gebracht ist, wird auch von etymologischer Seite her gestützt, da excido sowohl abschneiden (abhauen) wie auch verschneiden i. e. kastrieren heißt. Daß der Rasende auch seinen Sohn für eine Weinrebe hält und wie eine solche mit dem Messer zu Grunde richtet, scheint im Zusammenhang mit dem Abschneiden der Reben auf ein Entmannungsgelüste am Sohn hinzudeuten, das uns — wie die zweite Entmannung im Kronos-Mythus — als Ausdruck der Vergeltungsfurcht erscheint, die vom Sohne eine ähnliche Begierde nach der Mutter, also der eigenen Gattin, fürchtet, und darum beide zusammen, wie ein ertapptes und schuldiges Ehebrecherpaar, aus Eifersucht tötet. Aus der infantilen Einstellung wird uns auch verständlich, daß manche Völker als Strafe des Ehebruchs die Kastration eingeführt haben, wie z. B. die Abessinier (Stoll: Geschlechtsleben in der Völkerpsychologie S. 990), und daß diese infantile Form der Bestrafung für eine verbotene Sexuallust auch heute noch in Form „krimineller“ Handlungen durchbricht, wo sie von Sitte und Recht bereits verpönt ist.[2]) Konnte doch, nach einer Bemerkung von Storfer (Vatermord S. 29 Anmkg.), „auf gewisser, rein patriarchalischer Stufe als frevelhafter Ehebruch nur Blutschande, Verkehr zwischen dem

[1]) Vgl. W. Mannhardt: Antike Feld- und Waldkulte aus nordeuropäischer Überlieferung erläutert (Berlin 1877). Wie hier auf Bäume, so erscheint andere Male der Komplex auf Tiere übertragen. So sagt Plutarch (de Iside et Osiride, cap. 32): „Die Ägypter schreiben dem Flußpferde Schamlosigkeit zu; denn es soll seinen Vater töten und mit Gewalt seiner Mutter beiwohnen.“ Dazu bemerkt Jeremias (S. 396 Anmkg.): „Ob in der zweiten Hälfte ein Doppelsinn beabsichtigt ist („du wurdest geschändet“, statt „du hast Schäudung verübt“), wie Stucken will, so daß auch das andere Motiv der Urzeit, das Motiv der Kastration des Urvaters (Rahab Ps. 89, 11 wird entmannt) hineinspielt, wage ich nicht zu entscheiden.“

[2]) Ein Beispiel für viele. Mitte Juni 1906 fand in Krems eine Schwurgerichtsverhandlung gegen den 42jährigen Taglöhner Franz H. statt, der angeklagt war, den Liebhaber seiner Frau, den Schmied Franz L., durch Schläge auf den Kopf betäubt und hierauf entmannt zu haben, welcher Verletzung der seit langem gehaßte Nebenbuhler erlag.

physiologischen oder nur rechtlichen Sohne und dem Weib des Patriarchen in Betracht kommen.“ In den Phantasieproduktionen des einzelnen und der Völker hat diese infantile Strafauffassung überraschend häufig Ausdruck gefunden.[1]) So berichtet H. E. Meyer (Indogerm. Myth. 1, 16, 27), daß die indischen Buhlgeister, die Gandharven, wenn sie Weiber beschleichen, um sie zu beschlafen, die Gestalt des Vaters oder Bruders annehmen. Im Atharveda (4, 37) ist eine Stelle, wo der eifersüchtige Gatte dem Gandharven Rache droht: es heißt dort: „Des herantanzenden Gandharven, des Gatten der Apsaras, mit dem Haarbusch, dessen Hoden zerreiße ich, dessen Rute schneide ich ab“ (Deutsch von Kuhn). Also auch hier die Entmannung für eine, an die Inzestträume gemahnende Art des blutschänderischen Verkehrs[2]). — Bestrafung des Ehebruchs durch Entmannung findet sich auch in der Helena-Sage. Nach der Einnahme von Troja nimmt Menelaos noch am letzten Buhlen der Helena, dem Bruder und Nachfolger des Paris, Deiphobos, diese Rache:

> Atque hic Priamiden laniatum corpore toto
> Deiphobum videt ut lacerum crudeliter ora,
> ora manusque ambas populataque tempora raptis
> auribus et truncas inhonesto volnere naris (Vergil Aeneis VI, 494 fg.)

Diese Stelle hat zweifellos Goethe im zweiten Teil des Faust (III. Akt) im Sinne gehabt, wenn er die Phorkyade zu Helena sagen läßt:

---

[1]) Eine dem Motiv der Kastration scheinbar entgegengesetzte Strafe für den Ehebruch findet sich in einer indischen Sage, die erzählt, daß der Indra Ahalya die schöne Gattin des Rishi Gautama lieb gewann und verführte. Im Zorn verflucht der betrogene Ehegatte den Verführer, auf seinem Körper tausendfach das Glied zu tragen, mit dem er gesündigt. Auf die verzweifelten Bitten Indras verwandelt er jedoch bald diesen traurigen Schmuck in 1000 Augen, mit denen Indras Körper nun besät ist (Vgl. dazu den indischen Varuna, den griechischen Argos und den nordischen Thunar; über den letzten Zeitschr., für deutsche Mythol. III, 86—107 und S. 146 eine ähnliche phallische Darstellung). Daß diese Strafe einer Schmähung entspricht, ist klar (auch Ödipus wird an den Augen gestraft), daß sie aber nur eine ursprüngliche Entmannung durch das Gegenteil darstellt, zeigt eine im „Amethyst“ (Juli 1908) mitgeteilte Erzählung aus 1001 Nacht, wo ein Mann, dem drei Wünsche freistehen, diese durch den ersten unüberlegten vergeudet. Zuerst wünscht er nämlich den ganzen Leib mit männlichen Gliedern bedeckt, merkt aber bald die daraus entspringende Plage und wünscht nun alle weg, so daß er selbst kein Glied mehr hat. Er ist schließlich froh, den 3. Wunsch zur Wiedergewinnung seines eigenen Gliedes noch frei zu haben.

[2]) Übrigens werden die Ghandarven von den Weibern der Menschen weg zu ihren eigenen gescheucht (vgl. oben „des Gatten der Apsaras“), wozu Meyer bemerkt, daß ein magyarischer und ein niederdeutscher Fluch den Verfluchten an seine Mutter weist; brüe dine Moor (Brem. Nds. Wb. 1, 146). — Bekanntlich hat auch eine Reihe von slawischen Flüchen den Geschlechtsverkehr mit der Mutter zum Inhalt.

Phorkyas: Hast du vergessen, wie er deinen Deiphobos,
Des totgekämpften Paris Bruder, unerhört
Verstümmelte, der starrsinnig Witwe dich erstritt
Und glücklich kebste? Nas' und Ohren schnitt er ab
Und stümmelte mehr so; Greuel war es anzuschaun.

Ähnlich ergeht es in der Gral-Sage dem Zauberer Klingsohr, der beim Ehebruch ertappt, von dem betrogenen Manne kastriert wird und nun die Zauberkunst erlernt, um seine Schmach zu rächen (Wolfram: Parzival str. 657). Bekanntlich leidet der ursprünglichen Sage nach auch König Anfortas an einer unheilbaren Wunde des Schambeines, die ihm der böse Klingsohr, wie zur Revanche, zugefügt hat und in der wir eine Abschwächung der Entmannung erkennen. Eine weitere Abschwächung hat die Überlieferung in R. Wagners Bühnenweihfestspiel Parsifal erfahren, wo Klingsor zwar einerseits sich selbst entmannt („Ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu ertöten, an sich legt er die Frevlerhand"), anderseits aber dem durch ein schönes Weib zum Geschlechtsverkehr verführten Anfortas bloß den „heiligen Speer" entwendet, was wie ein letzter Ausläufer der Welteltcrnmythe klingt, wo auch dem Manne während des Geschlechtsaktes der heilige Phallus abgeschnitten wird (Speer: Phallus und verderbliche Waffe in einem Symbol).[1] Die Klingsor-Episode führt uns wieder auf die Selbstentmannung zurück, die wir als Strafe für das verpönte Inzestgelüste in der Lykurgos-Sage fanden. Als Selbstbestrafung für den Inzestwunsch findet sich die Entmannung im Mythus von Attis, der mit der Göttermutter Kybele bald als Sohn, bald als Geliebter verbunden erscheint,[2] und schließlich von seiner eifersüchtigen Mutter, die ihn keiner anderen Frau gönnt, bei seiner Hochzeit in Wahnsinn versetzt wird, so daß er sich unter einer Fichte selbst entmannt (Arnobius: advers. gentes 5, 5).

Nach Pausanias (7, 19, 9 uff.) ist Attis ein indirekter Sohn des Zwitterwesens Agdistis, das von den Göttern entmannt wird. Aus dem Blut entsprang ein Mandelbaum, dessen Früchte eine Tochter des Flußgottes Sangarios in ihren Busen steckte, wodurch sie schwanger wurde und den Attis gebar, in den sich, als er zum schönen Jüngling herangewachsen war, Agdistis verliebte und ihn aus Eifersucht zur Selbstentmannung treibt. Von Zeus erbittet sie seine Wiederbelebung, erhält jedoch

---

[1]) Ähnlich ist es ein symbolischer Ausdruck der Entmannung, wenn Siegfried in Wagners: Ring des Nibelungen seinem Großvater Wotan, der ihm den Weg zu Brünnhilde verwehren will, mit seinem Schwert den Speer (das Symbol des männlichen Gliedes) zerschlägt. Von da an ist Wotan machtlos und tritt nicht mehr handelnd auf.

[2]) In dem Bericht des Diodor (3, 58, 59) ist noch ein Nachklang der einfachen menschlichen Verhältnisse erhalten. Kybele wird dort als Tochter des Königs von Phrygien ausgesetzt und wird herangewachsen von Attis, dessen Abstammung hier nicht genannt ist, geschwängert, worüber ihr Vater so maßlos erzürnt, daß er den Jüngling tötet und seinen Leichnam unbestattet liegen läßt. — Kybele irrt wahnsinnig im Lande umher. Vgl. zu dem Mythus Hepding: Attis, seine Mythen und sein Kult.

nur die Gnade, daß der Körper des Attis unverweslich bleibe, seine Haare (Symbol der männlichen Kraft) immer wachsen, sein kleiner Finger (Phallos) immer lebe und allein in beständiger Bewegung bleibe. Damit zufrieden bestattete Agdistis den Körper des Attes. Aber sein Glied begrub sie besonders und es wuchsen aus dessen Blut Veilchen (wie aus dem Blut des Agdistis-Penis der Granatbaum), mit denen der Fichtenbaum bekränzt wurde. Wie hier die Wiederherstellung der Zeugungskraft mehrfach in symbolischer (naturmythologischer) Einkleidung erfolgt, so ist auch die Entmannung selbst in mehrfacher Doublettierung vorhanden. Nicht nur Agdistis und Attes werden direkt entmannt, sondern an den Frühlingsfesten der Göttermutter Kybele wurde als symbolischer Ersatz eine mächtige Fichte gefällt und im Tempel der Kybele wieder aufgepflanzt. Bekannt ist, daß die Kybelepriester die Selbstkastration auch an sich vollzogen, die späterhin jedoch durch Schnitte in den Arm ersetzt wurde.[1]) Über Attis heißt es bei Roscher: Er erscheint als Sohn der Kybele; als er aber ein schöner Jüngling geworden war, liebte ihn Kybele,[2]) die ihn am Ufer des Gallosflusses liegen sah: der Sohn wird zum Geliebten, was der Inhalt der Mysterien des Attis und der Kybele gewesen zu sein scheint. Clemens. Alex. Protr. 2. — Aber der Liebesbund mit dem schönen Jüngling, der sich ganz ihrem Dienste ergibt und ihr Treue gelobt, wird durch ein grausames Verhängnis gestört: Attis entmannt sich selbst zur Strafe für seine Untreue und stirbt.

Wie die Kastration ursprünglich als Strafe für den Inzest zu fassen ist, so erkennen wir in der für das Inzestgelüste erfolgenden Selbstentmannung den uns schon bekannten typischen Zug nach Selbstbestrafung, der regelmäßig als Folge aus der Verdrängung eines verpönten Wunsches hervorgeht und nichts anderes zu sein scheint, als der der Verdrängung anheimgefallene Impuls zur verbotenen Tat selbst, der sich nur jetzt im Rahmen der geänderten Komplexkonstellation (für Inzest abschneiden des Gliedes) auf die eigene Person richtet. Diese für alles psychische Geschehen so überaus charakteristische doppelseitige (ambivalente) Verwertung der Entmannung im Sinne der eifersüchtigen Rache am Vater und der reuigen Selbstbestrafung an der eigenen Person, wird uns — wie das ganze Kastrationsmotiv überhaupt — nur aus den durch Freuds Untersuchungen angebahnten tiefen Einsichten in das individuelle Seelenleben, vornehmlich beim Kinde und Neurotiker, verständlich.

---

[1]) Ein ähnlicher Kult war in Syrien der syrischen Göttin geweiht. (Stoll, l. c. 648). — Auch der indische Linga-Kult wird auf eine kompensatorische Überwertung der verlorenen Manneskraft zurückgeführt (l. c. S. 639), was psychologisch wahrscheinlich auf die Angst vor dem etwaigen Verlust des geschätzten Penis zurückgehen mag.

[2]) Der Kybele wird auch ein blutschänderisches Verhältnis mit ihrem Vater zugeschrieben, da sie dem Flußgott Sangarios, als dessen Tochter sie auch erscheint, die Flußnymphe Nikeia gebar.

Schon in der Traumdeutung (2. Aufl. S. 181) hat Freud gelegentlich der Darstellung des feindlichen Verhältnisses zwischen Vater und Sohn auf den „Kastrationswunsch" als Ausdruck des eifersüchtigen Hasses gegen den Vater hingewiesen und dann in späteren Publikationen[1]) diesen „Kastrationskomplex" auf Grund seiner reichen psychoanalytischen Erfahrung dem allgemeinen Verständnis näher zu bringen gesucht. Zunächst wird der Zusammenhang dieses Komplexes mit dem Infantilen handgreiflich, wenn man an die allgemein verbreitete Androhung von Eltern und Pflegepersonen denkt, dem ja „hauptsächlich von der Peniserregung beherrschten" Knaben das Glied abzuschneiden, wenn er es nicht unterlasse, sich durch Reizung desselben mit der Hand (Kinderonanie) Lust zu verschaffen. — „Die Wirkung dieser Kastrationsdrohung ist im richtigen Verhältnis zur Schätzung dieses Körperteiles eine ganz außerordentlich tiefgreifende und nachhaltige." Beim Kind verbindet sich dann, wenn es — in der Regel durch die Belauschung des elterlichen Koitus veranlaßt — beginnt, mit inzestuösen Phantasien auf die Mutter (oder Schwester oder sonst der verbotenen Sexualhandlung entsprechend verbotenen Objekte) zu masturbieren, die meist vom Vater ausgegangene Kastrationsdrohung auf jede Art von verbotenen Lustgewinns an den Genitalien auszudehnen, wozu auch der Inzest und weiterhin der Ehebruch überhaupt gehört. Zugleich aber wird in der Regel auch die Eifersucht und feindselige Einstellung zum Vater sowohl durch das Masturbationsverbot wie durch die Belauschung des Koitus verstärkt und es wird uns nicht wundern, wenn es diesen angedrohten und gefürchteten Verlust mit der beim Kinde üblichen „Retourkutschen"-Psychologie auf den Vater zurückprojiziert. Ein besonderes Motiv erhält diese Rückprojektion der Kastrationsdrohung auf den Vater durch die bereits geweckte Eifersucht des Kindes wegen der Zärtlichkeit der Mutter. Und da das Kind in der Regel merkt oder ahnt, daß der von der Mutter vorgezogene Vater im Besitze eines größeren Penis ist, wird es verständlich, daß er den Vater gerade dieses Vorzugs berauben will, um ihm auf diese Weise die Gunst der Mutter zu entziehen. In diesem Zusammenhang wird uns auch die Entmannung als Strafe für den Inzest verständlich, der nur als eine andere Art des verbotenen Spielens mit den Genitalien angesehen wird. — Von da zweigt auch ein Motiv zur Selbstentmannung ab: den Sohn, der den Vater aus Eifersucht auf die Mutter zu entmannen wünschte, trifft, wenn er selbst den Inzest mit der Mutter wünscht oder in der Phantasie vollführt, die gleiche Strafe, die ihm in der Kindheit für das verbotene Spielen zugedacht war, und die er auf den Vater projiziert hatte.

---

[1]) „Über infantile Sexualtheorien" in der 2. Folge der „Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre", Wien u. Leipzig 1909, S. 159 uff. und: „Analyse der Phobie eines 5jährig. Knaben" im Jahrb. f. psychoanalyt. u. psychopathol. Forschungen I (1909) S. 3, 23/24.

Wie nun die infantile Neigung des Sohnes zur Mutter und ihre Schicksale das spätere Liebesleben des Mannes beeinflussen, ja beherrschen, so entbehrt auch die sexuelle Eifersucht des Erwachsenen, die das Kind in seinem Verhältnis zu den Eltern erwarb, niemals der infantilen Wurzel (vgl. Freud: Drei Abhandlungen z. Sexualtheorie), das heißt des inzestuösen Affekts, und es ist nur folgerichtig, wenn das erste Rivalitätsverhältnis zum Vater in seinem weitesten Umfang vom Erwachsenen später auf alle anderen Nebenbuhler übertragen wird (vgl. die erste Übertragung auf den Bruder; Kap. XIII).

Von diesen Masturbationsphantasien mit ihren verbotenen Objekten und schweren Selbstvorwürfen und Selbststrafen führt ein breiter Weg in die künstlerische Phantasietätigkeit hinein, deren Intensität, Reichhaltigkeit und Affektbesetzung zum größten Teile aus den im späteren Leben unbefriedigten infantilen Sexualquellen verständlich wird. Nur ein Seitenpfad sei hier angedeutet, der über den Rahmen der Kastrationsphantasie nicht hinausführt.

Wie bei Lykurgos, Ödipus und Zeus der dritte Fuß, so dient andere Male der „elfte" Finger (vgl. die Geschichte von Hans Carvel und seinem Ring bei Rabelais und Goethe[1]) als Symbol des Penis und vertritt ihn bei der Entmannung. Eine solche Phantasie findet sich, gleichfalls in Verbindung mit dem ersetzenden Baumfrevel und wie bei Kronos mit Verwendung der Sichel, in Ibsens „Peer Gynt". In der ersten Szene des dritten Aufzugs, wo Peer Gynt sich bemüht, eine mächtige Kiefer zu fällen, erscheint plötzlich in seiner Nähe ein junger Bauernbursche, der sich unbemerkt glaubt und, um nicht in den Krieg ziehen zu müssen, sich mit einer Sichel den Finger abschneidet:

Peer: Doch abhau'n —? Von einem Glied sich trennen —?
Ja denken das; wünschen es; doch es tun,
Es wirklich vollbringen — ? Wie soll ich's nennen?

---

[1]) Zur sexuellen Symbolik des Fingers sei aus Goethes Notizbuch von der schlesischen Reise (1790) das folgende mit verschiedenen Lesarten überlieferte Gedicht angeführt:

Köstliche Ringe besitz ich gegraben von köstlichem Stein,
(gegrabne fürtreffliche Steine)
hoher Gedanken und Styls,
(fasset ein lauteres Gold).
Teuer bezahlt man die Ringe, (geschmückt mit feurigen Steinen)
Blinken hast du sie oft über dem Spieltisch gesehn,
Aber ein Ringelchen kenn ich, das hat sich anders (gewaschen),
Das Hans Carvel einmal (traurig) im Alter behagte (besaß).
Unklug schob er den kleinsten der zehen Finger ins Ringchen,
Nur der größte gehört würdig, der eilfte hinein.

Die Geschichte von Hans Carvel und seinem Ring war vor Goethe oft behandelt worden; so in des Florentiners Poggius liber facetiarum in dem annulus überschriebenen Stück, wo Hans Carvel Franciscus Philelphus heißt; auch Rabelais erzählt im Pantagruel (III, 28 zu Ende) die Geschichte vom anneau Hans Carvels ausführlich; desgleichen Lafontaine in dem ebenso benannten conte und Ariost in der Satire L'Anello: Fu già un Pittor.

Und im 5. Aufzug kommt Peer Gynt gerade zum Leichenbegängnis dieses Mannes in die Heimat zurück und hört die Grabrede des Geistlicher:

„Ihr alle kanntet ihn, mit schlichtem Haar,
Die Stimme schwach, unmännlich seine Haltung;
Wenig begabt, stellt er sich schüchtern dar;
Es rang das Wort nach rechten Sinns Entfaltung.
— — — — — — — — — — — — —
Doch denkt ihr wohl bei dieses Toten Asche.
Wie stets er trug die Rechte in der Tasche.
Die Hand stets in der Tasche: seht das drückte
Das ganze Wesen dieses Menschen aus; —
Und dann, wie er sich trug und lächelnd bückte,
Trat er verlegen in ein Nachbarhaus.
Stets lebt er einsam, stille Wege ging er;
Doch ob er auch ein Fremdling bei uns blieb
Und sein Geheimnis wahrte wie ein Dieb,
Die Hand, wir wußtens, — hatte nur vier Finger.“

(Übersetzt von Passarge, Reclam.)

Wie hier die Kastrationsphantasie als Bestrafung des unverbesserlichen Masturbanten erscheint, so hat Ibsen in den „Gespenstern“ die zweite typische Strafphantasie des Onanisten auf Grund einer medizinisch unhaltbaren Vererbungstheorie, die nur als Ausdruck des onanistischen Schuldbewußtseins verständlich ist, dargestellt. Verblödung, Rückenmarkschwindsucht und Paralyse glaubt der exzessive Onanist als Folgen seines Lasters erwarten zu müssen; und wenn diese Folgen auch auf Grund des Ödipuskomplexes dem Vater zur Last gelegt werden, so verrät doch der Dichter, wie der Neurotiker, die dahinter liegenden persönlichen Selbstvorwürfe:

Oswald: „. . . . . und dann erfuhr ich die Wahrheit. Die unfaßbare Wahrheit! Ich hätte mich fern halten sollen von diesem jubelnden, glückseligen Jugendleben mit den Kameraden. Es sei für meine Kräfte zu stürmisch gewesen. Selbstverschuldet, also!“

(Übers. v. Borch, Reclam S. 55.)

In dem Jugendwerk eines anderen Dichters, auf dessen psychischen Zustand die Masturbation erwiesenermaßen keinen geringen Einfluß ausübte, findet sich das Abschneiden des kleinen Fingers, das an einem Kinde zu abergläubischen Zwecken vollzogen wird. In Kleists „Familie Schroffenstein“ sagt Barnabe:

„Drauf schnitt die Mutter, die's versteht,
Dem Kinde einen kleinen Finger ab;
Denn der tut nach dem Tod mehr Gutes noch,
Als eines Auferwachsenen ganze Hand
In seinem Leben . . . .“

Und es wird gleichfalls nicht als Zufall angesehen werden dürfen, wenn in Shakespeares Erstlingswerk: „Titus Andronicus“ das Abhauen der Hand eine so bedeutsame Strafrolle spielt.

Beziehen sich diese symbolischen Strafen wie natürlich nur auf das männliche Genitale, so kennt doch die Überlieferung auch das entsprechende weibliche Gegenstück, das auch hier sich mit der für die Masturbation angedrohten Strafe berührt, wenn auch nicht direkt mit ihr zusammenfällt.[1]) Ist die Strafdrohung für die Masturbation das Abhauen der Finger oder Hände, wie im Grimm'schen Märchen Nr. 31, wo die Hände, so lange sie rein sind, unversehrt bleiben oder wie in Shakespeare Erstlingswerk „Titus Andronicus“, wo daneben auch das Ausschneiden der Zunge vorkommt, so ist die weibliche Strafe für den verbotenen sexuellen Genuß überhaupt der Verschluß des Genitales durch Zunähen oder mittels eines Schlosses. Eine derartige Episode erzählt Diderot in seinen „Bijoux indiscrets“, indem er den Ehebruch im Kongo mit dem Verlust des sündigen Gliedes bestraft werden läßt, was gewöhnlich den Tod nach sich zieht. Er erzählt dort die Geschichte einer ehebrecherischen Frau, die ihren früheren Liebhaber der Notzüchtigung beschuldigt; schon sollte er die Strafe empfangen, als der mysteriöse Ring ihren Verrat enthüllt, worauf sie selbst zu der analogen Strafe verurteilt wird: nämlich ihr Kleinod durch ein Florentiner Vorhängeschloß gefangen gehalten zu sehen.[2]) Die Strafe des Zunähens für den Inzest mit dem Sohn findet sich, allerdings auf den Mund verschoben, wie beim Mann auf die Nase, in der Legende vom heiligen Andreas (Kap. X, S. 345 f.). Auch als Strafe für den Ehebruch der Frau wird das Zunähen der Lippen nach einem Bericht des „Avenir du Tonkin“ in China geübt. Über den uralten Brauch der Naturvölker, die Vagina der Mädchen zur Erhaltung ihrer Jungfernschaft zuzunähen, findet man ausführliche Notizen bei Ploss-Bartels: Das Weib und Stoll (l. c 549 f.). Die gleiche Vorstellung, daß die Schwierigkeit der immissio penis bei Mädchen auf einem gleichsam zugenähten Scheideneingang beruhe, kommt in dem Jargonwort für koitieren, „trennen“, zum Ausdruck. Auf die infantile Drohung des Zunähens scheint der deutsche Glaube hinzuweisen, der die Libelle als Teufelsnadel bezeichnet und vorgibt, sie nähe schreienden Kindern den Mund zu (Rochholz: Aargau-Sagen 1, 347). Dies „Teufelsnodle“ heißt aber auch Wasserjungfer.

Wie Finger und Fuß, so wird häufig auch als symbolischer Ersatz der Kastration die Nase abgeschnitten,[3]) wie in der Deiphobos-Rache

[1]) Bei den Hottentotten ist nach Stoll die Amputation von Fingergliedern auf die Frauen beschränkt (S. 273) und erfolgt nach dem Ableben des Ehemannes.

[2]) In der als besonders sittenlos charakterisierten Zeit der Königin Johanna von Neapel wurde von den Venezianern die physische Treue der Frauen durch eiserne Keuschheitsgürtel, die mit Schlössern versehen waren, geschützt (siehe Helbing: Gesch. d. weibl. Untreue).

[3]) Über den symbolischen Ersatz des Phallus durch die Nase belehrt uns der samt seinen Parallelen von Köhler (Kl. Schr. I, 111) mitgeteilte Schwank: La bague magique, wo ein Jüngling mittels eines Zauberringes die Nase einer anderen Person beliebig verlängern oder verkürzen kann, und sich dadurch eine Frau verschafft. In der 39. Novelle des Nicolas von Troyes, „Grand Paragon

neben derselben, gleichsam als Verdoppelung und Vervielfachung der auch den anderen Nebenbuhlern geltenden Rachegelüste. Die Nase tritt in Traum, Neurose und Volksüberlieferung in typischer Weise als Symbol des Penis auf.[1]) Nicht sowohl infolge ihrer histologischen Verwandtschaft als erectiles Gewebe (Krafft-Ebing: Psychopath. sex. 9. Aufl., S. 28) oder ihrer biologischen Beziehung, die Fliess aufdeckte, sondern offenbar infolge ihrer formalen Ähnlichkeit, auf die ja schon der antike Glaube anspielt, der besagt: robur viri cognoscitur ex nasone. So wird es verständlich, daß bei den Indianern Ehebruch mit Abschneiden oder Abbeißen der Nase bestraft wird (Franz Helbing: Gesch. der weibl. Untreue), und so erklärt sich auch der für die Betroffenen überaus schändliche Ersatz der Entmannung durch Abschneiden der Nase oder der Ohren, der den als unmännliche und feige Mahner zurückgewiesenen Kriegsboten so häufig widerfahren ist. Nach altem deutschen Recht schnitt man Unfreien und Sklaven überhaupt zur Strafe die Nase ab (Grimm: Deutsche Rechtsaltertümer, 4 Aufl. I, 1899, S. 468 ff.). Den gleichen geheimen Sinn der Kastration

---

des Noveiles nouvelles" (Ausg. v. E. Mabille, Paris 1869) handelt es sich nicht um die Nase, sondern um das männliche Glied, welches durch den Zauberring (— Vagina) beeinflußt, um einen halben Fuß wächst (Erektion) und ebenso wieder abnimmt, wenn das entgegengesetzte Zeichen gemacht wird. (Vgl. dazu Kryptadia 1, 77. 307. 349; 4, 203. — Bédier Les fabliaux[2] p. 446. — Fabrizi: Origine dei proverbi 25. — Imbriani: Conti pomigl. p. 89. — Friedr. Müller: Romsprache S. 168). In Ferdinand Raimunds Märchenspiel: „Der Barometermacher auf der Zauberinsel" wird das Wachsen der Nase durch Essen von Feigen bewirkt (II, 16.) Vgl. dazu auch Köhler, (Kl. Schr. I, S. 588). Über den Zusammenhang von männlichem Glied und Nase hat F. S. Krauß in seinem Artikel: Selbstentmannung (Sexual-Probleme, Juli 1908) gehandelt und in seiner „Anthropophyteia" (IV, 299) führt er dazu ein serbisches Sprichwort an. Auch die Beziehung zum Baum zeigt sich im Volksglauben erhalten, wenn ein Mann, der ein Geschwür an der Eichel bekommt und den Baum, der als Wohnsitz des Krankheitsgeistes gilt, nicht finden kann, um ihn zur Heilung zu fällen, sich die schwärende Eichel selbst abschneidet (Krauß l. c.). Zur Selbstentmannung vgl. auch Hovorka: Die Selbstverstümmelungen des männlichen Gliedes bei einigen Völkern des Altertums und der Jetztzeit, mit besonderer Berücksichtigung der sogen. Infibulation u. s. w. (Mitt. d. Wiener anthropolog. Ges. 1894, S. 131—141).

[1]) Ein anderer symbolischer Ersatz der Kastration ist das „Abschneiden" der Haare, worauf schon Riklin in seiner Studie „Wunscherfüllung und Symbolik im Märchen" (S. 84) hingewiesen hat: „Das Kahlscheeren bedeutet hier wohl, wie in der biblischen Erzählung vom Simson und Dalila, eine Art Entmannung, eine Entziehung männlicher Kraft (bei Simson wird sie geradezu zur unüberwindlich machenden Zauberkraft). Wo das Märchen Haare erwähnt (speziell bei Männern) dürfen wir diese wohl fast immer in ihrer Bedeutung als Merkmal sexueller Kraft verwerten." — Gänzlich unabhängig von mythologischen Parallelen ist Dr. Stekel bei seinen Traumdeutungen zu der als Bestätigung dieser Auffassung wertvollen Einsicht gelangt, daß der Friseur in den meisten Träumen die infantile Kastrationsdrohung symbolisiert, und daß die so häufigen Anfälle beim Friseur die gleiche Wurzel haben. Es scheint mir sehr wahrscheinlich, daß auch die Sitte des „Skalpierens" besiegter Feinde, die viele nordamerikanische Stämme üben, ein Ersatz der bei anderen Völkern unter den gleichen Umständen und mit denselben Zeremonien vorgenommenen Kastration des Gegners darstellt. Die ursprüngliche Identität beider Sitten ließe sich bei näheren Eingehen in Details wahrscheinlich machen, wie sich beim Durchlesen der entsprechenden Berichte bei Stoll (l. c. S. 170/71; 505) ergibt.

hatten gewisse Zeremonien bei den alten Mysterien, wo sich das Schneiden in den Arm oder in die Stirn noch direkt als Ersatz der ursprünglich vollzogenen Kastration nachweisen lässt. Die gleiche symbolische Bedeutung scheint auch der berühmten Auerbach-Szene in Goethes „Faust" zu Grunde zu liegen, wo die benebelten Studenten, von Mephistopheles verblendet, sich in schönen Weinbergen zu befinden glauben, die Messer ziehen, sich wechselseitig an die Nasen ergreifen, die sie für Weinreben halten (vgl. den ähnlichen Irrtum des Lykurgos), um sie abzuschneiden. Dem abschwächenden Ersatz des Phallos durch die Nase reiht sich bei Goethe, der darin einer jüngeren Überlieferung folgte, die weitere Abschwächung an, daß auch nicht die Nasen abgeschnitten werden, sondern ganz im infantilen Sinne die bloße Drohung erfolgt.[1])

3. Die alttestamentliche Überlieferung.

Auch im alten Testament, das in seinen älteren Teilen von offenen und verhüllten Inzestverhältnissen erfüllt ist, findet sich das Kastrationsmotiv in verschiedener Einkleidung. Als Strafe für den Inzest erscheint es nach der Auffassung von Stucken (Mitt. d. vorderas. Ges. 1902, 4, S. 52) bei Ruben, der seines Vaters Jakob Kebsweib Bilha, die Mutter seiner Brüder, beschläft. Aber auch bei Jakob selbst, der die Tochter des Bruders seiner Mutter heiratet

[1]) In Grimms Deutscher Mythologie (S. 752) ist die Rede vom „Dr. Faust, der sieben Trunkenbolde so betörte, daß sie sich gegenseitig die Nase abschnitten." In seinem Faust-Kommentar bemerkt Düntzer, daß dieser Verblendung der Studenten die Erzählung von Philipp Camerarius, dem Sohne von Melanchthons gelehrtem Freunde Joachim Camerarius (Kämmerer), zu Grunde liegt, der in seiner zuerst im Jahre 1602 erschienenen operae horarum subcisivarum centuria prima unter manchen dem Zauberer Faust zugeschriebenen Stückchen auch das von den Trauben erzählt. Lerchheimer (Bedenken von der Zauberey, Bl. 19, vgl. Brüder Grimm: Deutsche Sagen I, 1816, S. 340) berichtet das gleiche Stückchen: — — „Nach dem sie gessen hatten, begerten sie darumb sie fürnemlich kommen waren, daß er jnen zum lust ein Gauckelspiel machete. Da ließ er aus dem Tisch ein Reben wachsen mit zeitigen Trauben, dern fürm jeden eine hieng. Hieß einen jeglichen die seine mit der einen Hand angreifen vnnd mit der andern das Messer auf den Stengel setzen, als wann er sie abschneiden wolte. Aber er solte bei leibe nit schneiden. Darnach gehet er auß der stuben, kompt wider: da sitzen sie alle vnn halten sich ein jeglicher selbs bey der Nasen vnn das Messer darauff. Hetten sie geschnitten, so hett jm ein jeder selbs die Nase verwundet." In dieser Erzählung ist die Abwehr viel deutlicher (sie solten bei leibe nit schneiten); aber auch der Symbolik der Selbstentmannung (als Strafe) steht diese Version näher, da jeder von den Gästen sich selbst an der Nase faßt, um sie abzuschneiden. Die Geschichte — heißt es dann bei Düntzer — hat der Verfasser des ältesten Faustbuchs ohne weiteres auf Faust übertragen und wörtlich aus Lerchheimer aufgenommen, nur daß er statt der letzten Worte den Faust sagen läßt: „Wenn jhr auch gerne wolt, so möget jhr die Trauben abschneiden", und hinzufügt: „Das ware jhnen vngelegen: wolten sie lieber noch lassen zeitiger werden." Goethe hatte die Erzählung von Camerarius wohl aus der seit dem Jahre 1613 in mehrfachen Ausgaben und deutschen Übersetzungen erschienenen Abhandlung des Theologen J. G. Neumann de Fausto praestigiatore kennen gelernt und diese Szene im Alter von 26 Jahren (1775) geschrieben.

(1 Mos. 28), scheint das Kastrationsmotiv noch angedeutet. Nach der Flucht vor seinem Schwiegervater Laban, hatte Jakob in der Nacht vor der gefürchteten Zusammenkunft mit seinem Bruder Esau, dem er schon vom Mutterleib an Feind war, folgenden Traum:

„Es rang ein Mann mit ihm, bis die Morgenröte anbrach. Und da er sah, daß er ihn nicht übermochte, rührte er das Gelenk seiner Hüfte an; und das Gelenk seiner Hüfte ward über dem Ringen mit ihm verrenket. Und er sprach: Laß mich gehen, denn die Morgenröte bricht an. Aber er antwortete: Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. Er sprach: Wie heißest du? Er antwortete: Jakob. Er sprach: Du sollst nicht mehr Jakob heißen, sondern Israel. Denn du hast mit Gott und Menschen gekämpft und bist obgelegen. Und Jakob fragte ihn und sprach: Sage doch, wie heißest du? Er aber sprach: Warum fragest du, wie ich heiße? Und er segnete ihn daselbst. Und Jakob hieß die Stätte Pniel; denn ich habe Gott von Angesicht gesehen, und meine Seele ist genesen. Und als er vor Pniel kam, ging ihm die Sonne auf; und er hinkte an seiner Hüfte" (1. Mos. 32; 24 bis 31). Dieser Traum hat neben seiner rationalisierenden Bedeutung, die Jakob als dem „Bringer eines neuen Zeitalters" (Jeremias, S. 377) den göttlichen Segen verheißt, noch einen ganz persönlichen und menschlichen Sinn, zu dessen Verständnis wir, ganz wie es Freud für unsere eigenen Träume gelehrt hat, auf die Kindheits- und Jugendgeschichte Jakobs zurückgreifen müssen. Als Rebekka nach 20jähriger kinderloser Ehe (1. Mos. 25; 20 u. 26) endlich schwanger wird „stießen sich die Kinder miteinander in ihrem Leibe", so daß sie ihre Schwangerschaft verwünschte (1. Mos. c. 25; 22). „Da nun die Zeit kam, daß sie gebären sollte, siehe, da waren Zwillinge in ihrem Leibe. Der erste, der herauskam, war rötlich, ganz rauh wie ein Fell; und sie nannten ihn Esau. Zuhand danach kam heraus sein Bruder, der hielt mit seiner Hand die Ferse des Esau; und hießen ihn Jakob . . . Da nun die Knaben groß wurden, ward Esau ein Jäger und Ackermann, Jakob aber ein frommer Mann und blieb in den Hütten. Und Isaak hatte Esau lieb und aß gerne von seinem Waidwerk, Rebekka aber hatte Jakob lieb" (l. c. v. 24 bis 28). Es folgt dann die bekannte Episode, wo Esau dem Jakob für ein Linsengericht seine, ohnehin nicht so sicherstehende, Erstgeburt verkauft, womit der zu Großem berufene Jakob den ersten Schritt tut, um den kleinen Vorsprung des Bruders bei der Geburt rückgängig zu machen. Jakob läßt sich diesen Handel beschwören. „So schwöre mir heute. Und er schwur ihm und verkaufte also Jakob seine Erstgeburt" (l. c. v. 34). Den zweiten Schritt in dieser Richtung tut er, indem er den seinem Bruder Esau geltenden Segen des blinden Vaters auf Anstiften der Mutter und mittels ihrer List auf sein Haupt zu lenken weiß (cap. 27). „Und er ging hinein zu seinem Vater, und sprach: Mein Vater! Er antwortete: Hier bin ich. Wer bist du, mein Sohn? Jakob sprach zu seinem Vater: Ich bin Esau, dein erstgeborener Sohn; ich habe getan, wie du mir gesagt hast; stehe auf, setze dich, und iß von meinem Wildbret, auf daß mich deine Seele

segne . . . Da sprach Isaak zu Jakob: Tritt herzu mein Sohn, daß ich dich begreife, ob du seist mein Sohn Esau oder nicht. — Also trat Jakob zu seinem Vater Isaak, und da er ihn begriffen hatte, sprach er: Die Stimme ist Jakobs Stimme, aber die Hände sind Esaus Hände. . . . Und er sprach zu ihm: Bist du mein Sohn Esau? Er antwortete: Ja, ich bins . . . Und Isaak, sein Vater, sprach zu ihm: Komm her, und küsse mich, mein Sohn. Er trat hinzu und küßte ihn. Da roch er den Geruch seiner Kleider und segnete ihn und sprach: Siehe, der Geruch meines Sohnes ist wie ein Geruch des Feldes, das der Herr gesegnet hat. — Gott gebe dir vom Tau des Himmels und von der Fettigkeit der Erde, und Korn und Wein die Fülle. Völker müssen dir dienen und Leute müssen dir zu Füßen fallen. *Sei ein Herr über deine Brüder, und deiner Mutter Kinder müssen dir zu Füßen fallen.* Verflucht sei, wer dir fluchet; gesegnet sei, wer dich segnet. Als nun Isaak vollendet hatte den Segen über Jakob, und Jakob kaum hinausgegangen war von seinem Vater Isaak, da kam Esau, sein Bruder, von seiner Jagd . . .“ (1. Mos. 27; 18 bis 30). Der Betrug kommt auf und da der Segen weder rückgängig zu machen noch zu verdoppeln ist wird der benachteiligte Esau tief betrübt und erzürnt. Da sprach er: „Er heißt wohl Jakob, denn er hat mich nun zweimal untertreten. Meine Erstgeburt hat er dahin und siehe, nun nimmt er auch meinen Segen“ (v. 36). „Und Esau war Jakob gram um des Segens willen, damit ihn sein Vater gesegnet hatte und sprach in seinem Herzen: Es wird die Zeit bald kommen, da mein Vater Leid tragen muß; denn ich will meinen Bruder Jakob erwürgen“ (v. 41). Die Mutter warnt ihren Lieblingssohn vor dem erzürnten Bruder und rät ihm, zu ihrem Bruder Laban zu flüchten. Dort erwirbt er in vierzehnjährigem Dienste die beiden ihm blutsverwandten Töchter Labans, die schöne Rahel und die häßliche Lea (c. 29, v. 17), aber nicht ohne daß an ihm ein ähnlicher Betrug versucht worden wäre, wie er selbst ihn an seinem Vater ausgeübt hatte. Denn als er die ersten sieben Jahre um die jüngere Rahel gedient hatte und sie zur Frau begehrt, wird wohl ein großes Hochzeitsfest gerüstet, aber am Morgen nach der Brautnacht bemerkt er, daß ihm Laban die häßliche Lea beigelegt hatte, was er damit motiviert, daß es nicht Sitte sei, die jüngere vor der älteren Tochter zu verheiraten. Dafür revanchiert sich Jakob durch den Betrug mit dem gesprenkelten Vieh, dessen Erzeugung er durch die geschälten Stäbe beeinflußt und dadurch seinen eigenen Besitz so vermehrt, daß er sich mit Laban und seiner Familie verfeindet (cap. 30: 26 bis 43) und mit Weib, Kind und Habe vor seinem Schwiegervater flieht, wie seinerzeit vor dem Zorn des betrogenen Bruders, den er jetzt, bei seiner Rückkehr in die Heimat neuerlich zu fürchten hat. Er schickt darum Boten an Esau, die ihres Herrn Unterwerfung melden und ihm reichliche Geschenke zur Versöhnung überbringen sollen (cap. 32). Denn „Jakob fürchtete sich sehr und ihm ward bange; und teilete das Volk, das bei ihm war, und die Schafe, und die Rinder, und die Kamele in zwei Heere. Und sprach: So Esau kommt auf das eine Heer, und schlägt es, so wird das übrige entrinnen“ (cap. 32; 7).

Dann richtet er ein inbrünstiges Gebet an Gott, das mit der Bitte schließt: „Errette mich von der Hand meines Bruders, von der Hand Esaus; denn ich fürchte mich vor ihm, daß er nicht komme, und schlage mich, die Mütter samt den Kindern" (v. 11).

Und in dieser Besorgnis träumt Jakob in der Nacht vor dem Zusammentreffen mit seinem Bruder Esau den Traum, der uns nun auf Grund der geschilderten Erlebnisse als Ausdruck nach der ersehnten Vergebung des Bruders und als Erfüllung der gewünschten Aussöhnung mit ihm völlig klar und verständlich wird.

Der Ringkampf mit dem starken Unbekannten, der seinen Namen nicht nennt, greift dem gefürchteten Kampf mit seinem Bruder vor, sucht diese Befürchtung aber zugleich dadurch illusorisch zu machen, daß er ihn den früheren Kämpfen zwischen den Brüdern nachbildet, die ja schon im Mutterleib miteinander um das Vorrecht der Erstgeburt gerungen hatten, wobei Jakob den Esau bei der Ferse gepackt und ihn also gleichsam nur mit dem einen Fuß nachhinkend hinausgelassen hatte. Ähnlich packt er hier den Gegner an der Hüfte, um ihn unterzukriegen. Dieses Greifen an die Hüfte ist gleichfalls in der Vorgeschichte determiniert und deutet seinem eigentlichen Sinne nach, wenn auch in schwacher Weise, auf den Kastrationskomplex hin: c. 25, 33 schwört Esau dem Jakob die Erstgeburt ab. Daß der Schwur bei den Juden durch Auflegen der Hand auf die Hüfte des Partners geleistet wurde, zeigen andere Stellen,[1]) und es darf als sicher gelten, daß dieses Schwören auf die Hüfte nur ein euphemistischer Ausdruck des ursprünglich auf den Phallos abgelegten Schwures ist, was auch in sprachlichen Beziehungen eine Stütze findet (vgl. zeugen; der Zeuge).[2]) Packt also Jakob den Traumgegner eigentlich am Genitale, wie er ihn früher am Fuß gepackt hatte (vgl. Ödipus), so scheint darin um so eher ein Nachklang der dem Bruder zugedachten, aber selbst befürchteten Entmannung zu liegen, als am Morgen nach dem Traume Jakob es ist, der hinkt, der also die Verletzung davongetragen hat.[3]) Außer dieser symbolischen Ersatzbedeutung vertritt

[1]) Vgl. hiezu die der Werbung Jakobs um Lea voll entsprechende Werbung Isaaks um Rebekka (cap. 24; z. B. das Tränken der Herde und viele übereinstimmende Details mit c. 29), wo Abraham zu seinem Knechte sagt: „Lege deine Hand unter meine Hüfte und schwöre mir bei dem Herrn, daß du meinem Sohne kein Weib nehmest von den Töchtern der Cananiter."

[2]) In der ägyptischen Hieroglyphenschrift wird der Zeuge metr mit dem Bilde des männlichen Zeugungsorgans bezeichnet.

[3]) Das Hinken erscheint auch sonst als symbolischer Ersatz der männlichen Schwächung und der Kastration, wie bei Ödipus, dem sein Vater die Fußgelenke durchbohrt, oder bei Hephaistos, der gleichfalls seinem Vater diese Entstellung zuzuschreiben hat, da er ihn aus Zorn über die Parteinahme für die Mutter beim Fuß packt und aus dem Himmel schleudert. Als vorweggenommene Entmannungsstrafe für die Vergewaltigung der Tochter Nidungs erscheint das Durchschneiden der Fußsehnen (vgl. Zeus) bei Wieland dem Schmied, der sich dann ein Vogelkleid als Ersatz für die unbrauchbaren Füße macht und damit entflieht. Dieses Fliegen betont seinen Wunsch nach der ungeschwächten Potenz (vgl. Freuds Deutung des Flugtraumes. Traumdtg. [3], S. 201 ff.).

aber das Greifen an die Hüfte, wenn wir es auf den Schwur Esaus beziehen, noch eine historisch zu deutende Reminiszenz, die als Wunsch ebenfalls dem Traum zu Grunde liegt. Jakob fürchtet ja seinen Bruder wegen des Erstgeburthandels und hauptsächlich wegen des Betruges um den Segen. Was ist begreiflicher, als daß er diese beiden Handlungen, da er sie nicht mehr rückgängig machen kann, wenigstens nachträglich vom Bruder sanktionieren lassen möchte. Während er aber den auf die Hüfte geleisteten Erstgeburtsschwur im Traume in feindseligem Sinne dem Bruder zurückerstatten will, bewirken seine reuigen Empfindungen die Rückwendung auf die eigene Person als Strafe (Hinken). Vollkommen gelingt es dagegen dem Traum, das Gewissen des furchtsamen und reuigen Segenablisters zu beruhigen. Denn er läßt den Bruder nicht früher los, bis er ihn gesegnet hat und durch diese nachträgliche „freiwillige" Sanktion die frühere Freveltat gutmacht. Daß der Traum tatsächlich diese befreiende Wirkung hat, zeigt Jakobs Dank an Gott, worin er sagt, daß jetzt seine „Seele genesen" sei (c. 32, 30). In dieser nachträglichen Rehabilitierung des unrechtmäßigen Segenraubs fließen aber bereits Bruder und Vater in eine Mischperson des Traumes zusammen. Das zeigt sich deutlich darin, daß der Traumgegner, bevor er ihn segnet, mit denselben Worten wie seinerzeit der blinde Vater fragt: „Wie heißest du"? Jetzt antwortet aber Jakob in reuiger Zerknirschung wahrheitsgemäß: Jakob und läßt den seinerzeit in betrügerischerweise vorgeschobenen Namenswechsel nun vom Vater fordern. „Du sollst nicht mehr Jakob heißen, sondern Israel." Hier zeigt sich aber bereits, daß in der unbekannten Person des Traumes auch der psychologisch naheliegende Übergang vom Vater zu Gott vollzogen ist. (Jakob: „Ich habe Gott von Angesicht gesehen", c. 32, 30). Und weil eben die Traumgestalt Bruder, Vater und Gott vereinigt, die ihm alle vergeben und sein Tun sanktionieren sollen, so kann sie auch auf die Frage nach ihrem Namen nicht antworten, sondern segnet ihn nur im Namen dieser drei gefürchteten Gegner. Wenn Roscher ausführt, daß dieser Traum sämtliche Kennzeichen der sphingischen Fragepein, also des Alptraums (im Sinne Laistners), an sich trage (nächtlicher Ringkampf bis zum Anbruch des Morgens, Namensverweigerung, Lähmung, Segen) so trifft das zweifellos zu. Da wir aber auf Grund der vertieften Traumforschungen Freuds den ängstlichen Alptraum als in letzter Linie libidinösen ansehen müssen, so scheint auch dieser Charakter wieder auf die Entmannungsfurcht hinzuweisen. Erscheint in diesem Traum das sexuelle Moment in der Verdrängungsform der Angst, so bietet ein früherer Traum Jakobs, den er auf der Flucht von seiner Heimat zu seinem späteren Schwiegervater Laban hat, das positive Gegenstück zu dem analysierten Kastrationstraum, indem er den Träumer gleichsam seiner großen Potenz versichert. Vor der Abreise segnet ihn der, merkwürdigerweise über den früheren Betrug gar nicht ungehaltene Vater: „Der allmächtige Vater segne dich, und mache dich fruchtbar, und mehre dich, daß du

werdest ein Haufen Völker" (1. Mos. 28, 3). Wie im vorigen Traum, so wird auch in diesem Traum, den Jakob bei der Rast auf der Reise zu seinem Schwiegervater träumt, dieser väterliche Segen Gott zugeschrieben.

„Ihm träumte, und siehe, eine Leiter stand auf Erden, die rührete mit der Spitze an den Himmel, und siehe, die Engel Gottes stiegen daran auf und nieder. Und der Herr stand oben darauf, und sprach: Ich bin der Herr, Abrahams, deines Vaters, Gott, und Isaaks Gott; das Land, da du aufliegest, will ich dir und deinem Samen geben. Und dein Same soll werden, wie der Staub auf Erden, und du sollst ausgebreitet werden gegen den Abend, Morgen, Mitternacht und Mittag; und durch dich und deinen Samen sollen alle Geschlechter auf Erden gesegnet werden . . . . . " (1. Mos. cap. 28, 12 ufg.).

Wüßten wir auch nicht aus einer Reihe einwandfreier Traumanalysen und symbolischer Beziehungen, daß das Stiegen- oder Leitersteigen im Traume den Koitus symbolisiert[1]), so deutet dieser Traum offen darauf hin, daß es sich nur um mächtige Fruchtbarkeits- und Potenzvorstellungen handeln kann.

Wie wir vom Inzest Rubens mit seines Vaters Kebsweib Bilha („Ruben . . . . du bist auf deines Vaters Lager gestiegen, daselbst hast du mein Bette besudelt mit dem Aufsteigen" 1. Mos. 49, 4) auf die inzestuösen Züge in der Geschichte seines Vaters Jakob kamen, so finden wir bei weiterem Zurückgehen von Generation zu Generation eine ununterbrochene Kette von inzestuösen Verhältnissen. Über Jakobs Vater Isaak, dessen Geschichte später besprochen werden soll, greifen wir auf Isaaks Vater Abraham zurück. Da sein Weib Sarah unfruchtbar ist, nimmt er seines Bruders Sohn Lot zu sich (1. Mos. 11; 30—31), mit dem er sich später — wie Jakob mit Laban[2]) — wegen der Herden entzweit. Dieser Lot wird dann bei der Vernichtung Sodoms (die im Buche Richter c. 19 und 20 eine vollkommene

---

[1]) Vgl. Freud: Traumdtg. 3. Aufl. S. 210 Text und Anmkg. u. S. 217 fg. Robitsek: Die Stiege, Leiter als sexuelles Symbol in der Antike (Zentralbl. I. 1911, S. 586).

J. J. Putnam (Boston): Aus der Analyse zweier Treppenträume (Zentralbl. II. S. 264).

Daß hier die Erde, auf der Jakob liegt, seinem „Samen" zugesprochen wird, erinnert an die Inzestträume von der Mutter-Erde (Cäsar). Auch sei erwähnt, daß das Hinaufklettern an einem Seil, Faden, Leiter in den Himmel bei den Naturvölkern und in der Schwankdichtung nicht selten mit obszösen Vorstellungen (Samen- oder Stuhlfaden) verbunden erscheint. (Derartige Überlieferungen bei Wundt: Völkerpsychologie und Krauss: Anthropophyteia).

[2]) Die in der Lutherbibel bei gleichem Wortlaut angeführten Parallelstellen sind häufig nicht bloß äußerliche Hinübernahme von Texttstellen in einen anderen Zusammenhang, sondern weisen bei Vertiefung in die psychologischen Bedingungen der Mythenbildung darauf hin, daß wir es in diesen so widerspruchsvollen Überlieferungen der drei Stammväter Abraham, Isaak und Jakob mit späten Auseinanderlegungen und Doublierungen einer ursprünglich einheitlichen Überlieferung zu tun haben. (Über diese Mechanismen der Mythenbildung vgl. man meine mythologischen Arbeiten in den Schriften zur gewandten Seelenkunde.)

Parallele findet), errettet und begeht dann in der Trunkenheit Blutschande mit seinen Töchtern (1. Mose 19; 3, 3 u. ff.). In auffälligem Gegensatz zur Kinderlosigkeit Abrahams steht die beständige, oft wörtlich an den Jakobsegen erinnernde, Verheißung Gottes: „Deinem Samen will ich dies Land geben“ (c. 12; 7); „und ich will deinen Samen machen wie den Staub auf Erden“ (c. 13; 16); „und ich will dich zum großen Volke machen . . . . . ich will segnen, die dich segnen, und verfluchen, die dich verfluchen“ (c. 12; 3). Abraham zieht dann wegen einer Teuerung nach Ägypten und da er fürchtet, daß ihm wegen seines schönen Weibes Sarah nachgestellt würde, bespricht er sich mit ihr, sie für seine Schwester auszugeben (cap. 12; 10—13). Sie erregt Aufsehen bei Hofe und „ward in das Haus des Pharao gebracht“. Aber Gott schickt dem Pharao deswegen Plagen, er stellt Abraham wegen des Betruges zur Rede und läßt ihn in ein anderes Land geleiten (c. 12; 15—20). Daß es sich in dieser Episode wirklich um den Nachklang eines echten Inzests handelt, geht aus ihrer Doublette (1. Mos. c. 20) hervor. Auch in Gerar gibt Abraham sein Weib Sarah für seine Schwester aus und auch hier „sandte Abimelech, der König zu Gerar nach ihr, und ließ sie holen. Dazu bemerkt Jeremias (l. c. S. 342 Anmkg. 5): „Man beachte, daß Abimelech mit Sarah wirklich Vermählung feiern will.“ Aber Gott — heißt es c. 40 weiter — kam zu Abimelech im Traume, und sprach zu ihm: Siehe da, du bist des Todes, um des Weibes willen, das du genommen hast; denn sie ist eines Mannes Eheweib.[1]) Abimelech aber hatte sie nicht berührt, und sprach: Herr, willst du denn auch ein gerechtes Volk erwürgen? Hat er nicht zu mir gesagt: Sie ist meine Schwester? Und sie hat auch gesagt: Er ist mein Bruder? Habe ich doch das getan mit einfältigem Herzen und unschuldigen Händen.“ Am Morgen beruft Abimelech den Abraham und macht ihm, wie früher der Pharao, Vorwürfe, worauf Abraham erwidert: „Auch ist sie wahrhaftig meine Schwester, denn sie ist meines Vaters Tochter, aber nicht meiner Mutter Tochter, und ist mein Weib geworden.“ (1. Mos c. 20; 12). Merkwürdigerweise folgt erst auf diese Episode (im 21. Kap.) die verheißene Schwangerschaft der Sarah und die Geburt Isaaks, dessen „mehr als zweifelhafte Abstammung von Abraham“ die alten Mythographen zu stützen suchen (Bergel: Die Mythologie der Hebräer). Vor allem durch die göttliche Verheißung der Geburt (c. 17 und c. 18), die jedoch schon bei den Beteiligten selbst auf zweifelnden Unglauben stößt: „Da fiel Abraham auf sein Angesicht und bebte, und sprach in seinem Herzen: Soll mir, hundert Jahre alt, ein Kind geboren werden, und Sarah, neunzig Jahre alt, gebären?“ (c. 17; 17). „Und Sarah lachte bei

[1]) Jeremias weist (l. c. S. 342) darauf hin, daß Abimelech eine ähnliche Erscheinung am Beischlaf hindere, wie die Männer der Sarah, der Tochter Raguels 10. 3, 8). Vgl. dazu Winckler: Forschungen III, 414 und Jung: Die Bedeutung des Vaters für das Schicksal des einzelnen (Jahrb. I, S. 171 ff.).

sich selbst und sprach: Nun ich alt bin, soll ich noch Wollust pflegen, und mein Herz auch alt ist?" (c. 18; 12). Und nach der Geburt sprach Sarah: „Gott hat mir ein Lachen zugerichtet; denn wer es hören wird, der wird meiner lachen" (c. 21; 6). Ferner suchten die späteren Mythographen die Echtbürtigkeit Isaaks durch eine andere Version der Traumerscheinung Abimelechs wahrscheinlicher zu machen, die uns auf ein weiteres Inzestmotiv in der Abraham-Legende führt. „Als nämlich Abimelech die Gattin Abrahams in sein Schlafgemach holen ließ, wurde er von einem tiefen Schlaf befallen; im Traum erschien ihm der Engel Michael mit entblößtem Schwerte und drohte ihn zu ermorden, wenn er das entführte Eheweib unanständig berühren werde. Durch diesen Traum geschreckt, wagt er sich nicht mehr an Sarah und ihre Unschuld bleibt ungefährdet" (Bergel l. c.). Dürfen wir die drohende Einkleidung dieser Abimelech-Träume als spätere Verdeckung des Ehebruchs ansehen, so kennen wir das nackte Schwert, das in vielen Sagen als symbolum castitatis zwischen den Mann und ein ihm irgendwie verbotenes Weib gelegt wird (Tristan, Siegfried u. s. w.), als ursprüngliches Befruchtungssymbol[1]), was auch die plötzliche Fruchtbarkeit Sarahs verständlich machen würde. Anderseits könnte aber das Schwert im Sinne der Drohung einer Entmannung für den Ehebruch aufgefaßt werden, wozu es stimmen würde, daß der Herr als Strafe Unfruchtbarkeit über Abimelechs Haus verhängt hatte (c. 20; 18). Noch mehr spräche für diese Auffassung der Umstand, daß die Kastrationsdrohung auch noch in einer anderen Episode der Abraham-Legende angedeutet ist, die als volles Gegenstück zum Abimelech-Traum erscheint. Es ist die versuchte Opferung Isaaks durch seinen Vater Abraham, die absolut unmotiviert erfolgt und uns nur auf Grund des Aussetzungsmythus verständlich wird[2]), demzufolge Kinder aus ehebrecherischen und insbesondere blutschänderischen Verhältnissen (beides träfe bei Isaak zu) dem Tode überantwortet werden, weil man von ihnen ähnliche Vergehen befürchtet. Wie Isaak vom Messer des Vaters bedroht wird, so läßt auch Laios dem Ödipus die Fußgelenke durchbohren, und wie wir dies auf Grund einer Version des Kronos-Mythus als abgeschwächte Kastration auffassen durften, so dürfen wir auch Isaaks unterbliebene Opferung, die erst im letzten Moment durch das Dazwischentreten des Engels verhindert wird (c. 22)[3]), im Hinblick auf den gleichsinnigen Abimelech-Traum als

[1]) Vgl. dazu meine „Völkerpsychologische Parallelen zu den infantilen Sexualtheorien" (Zentralbl. f. Psa. II, 1912, H. 7/8), wo auch die plötzliche Fruchtbarkeit der Lea durch ein von ihrem Sohne Ruben dargereichtes Befruchtungssymbol erklärt wird. Anderseits beschläft dort Jakob an Stelle seiner unfruchtbaren Weiber deren Mägde, wie auch Abraham von seines unfruchtbaren Weibes Magd Hagar den Sohn Ismael empfängt (1 Mos. c. 16; und c. 21; 9—21), der fast dem Schicksal der Aussetzung, wie Isaak fast dem der Opferung, verfällt.

[2]) Vgl. dazu den „Mythus von der Geburt des Helden."

[3]) Daß dem ursprünglichen Sinn der Überlieferung nach die Opferung tatsächlich stattgefunden haben dürfte, zeigt nicht bloß der nur als Nachklang derselben aufzufassende Bericht vom Engel Samael, der über den Verlust des Opfers

direkte bildliche Darstellung der dem Sohne geltenden Kastrationsdrohung auffassen. Was endlich unseren Indizienbeweis schließt, ist die auffällige Überlieferung, daß gerade anläßlich der Geburt Isaaks Gott mit Abraham den Bund der Beschneidung schließt (c. 17; 10—27), wonach alles was männlich ist, wenn es acht Tage alt ist, an der Vorhaut beschnitten werden soll. Wir sind natürlich weit entfernt davon, mit dieser Beziehung irgend etwas Entwicklungsgeschichtliches über den Ritus der Beschneidung, über seine Entstehung und Herkunft ausgesagt zu haben, konnten es aber doch nicht vermeiden, auf diesen Zusammenhang hinzuweisen, da wir individualpsychologisch im infantilen und unbewußten Denken die Beschneidung regelmäßig als Kastrationsersatz aufgefaßt finden.[1])

Doch scheint es nicht völlig ausgeschlossen, daß von der Kastrationsdrohung ein neuer Weg zum Verständnis der Beschneidungssitte zu finden wäre. Die hygienischen Begründungen dafür sind als ziemlich unstichhältig erwiesen (Stoll l. c. S. 519 ff.), aber noch keine anderen an ihre Stelle getreten und man darf im Hinblick auf die psychologischen Zusammenhänge, sowie gestützt auf einzelne Überlieferungen und Beobachtungen, vielleicht die Vermutung wagen, daß die Beschneidung als mildere Form der Kastration, wenn vielleicht auch nicht ursprünglich aufgetreten, so doch sicherlich späterhin verwendet wurde. Dafür spräche vor allem der Umstand, daß die Zeremonie bei den Naturvölkern den Eintritt in die Pubertät bezeichnet (wie beim biblischen Ismael) und bei vielen Völkern auch an der weiblichen Klitoris vorgenommen wird. Auf den Rest einer ursprünglichen stärkeren Strafe würde auch die Angabe bei Stoll (l. c. 523) hindeuten, daß nach Anschauung mancher wilder Stämme die Beschneidung bei Knaben den Zweck habe, sie von der Masturbation abzuhalten, bei Mädchen in ähnlicher Weise dem Geschlechtstrieb der Unverheirateten entgegenwirken. Von besonderer Beweiskraft für unsere Ausführungen erscheint uns aber die auch von Stoll (S. 503) hervorgehobene Tatsache, daß 1. Sam. 18, 27 David die Vorhäute der erlegten Philister dem König Saul als Kriegstrophäen bringt, eine Verstümmelung der erschlagenen Feinde, die sich bei gewissen afrikanischen Völkern auf die gesamten männlichen Genitalien und zwar noch beim lebenden überwundenen Feinde bezieht. Stoll trägt (S. 994) nach, daß der Ausdruck in der Bibel nach Schwally in der Bedeutung eines „vorhäutigen Penis" zu fassen sei, woraus sich ergebe, daß David die ganzen unbeschnittenen Penes der Philister abschneiden

---

erzürnt, der Sarah die Nachricht bring, Isaak sei vom Vater geopfert worden, und dadurch die erschreckte Mutter tötet, sondern auch die gesicherte Tatsache, daß das Tieropfer überhaupt, wie hier besonders deutlich ist, das ursprüngliche Menschenopfer ersetzt (vgl. z. B. auch die Opferung der Iphigenia durch ihren Vater, der auch das Gelöbnis Jephthas entspricht).

[1]) Vgl. Freuds Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben; bes. S. 24. Anmerkung.

ließ.[1]) „Damit würde diese altisraelitische Kriegssitte dann der nordostafrikanischen völlig gleich.“ Vorsichtig folgert Stoll (S. 506): „Als nördlichsten, gewissermaßen abgeschwächten Ausläufer der Sitte, die Genitalien der erlegten Feinde als Kriegstrophäen zu verwenden, hätten wir in dem oben erwähnten israelitischen Brauch, sie der Vorhaut zu berauben, zu erblicken, immerhin vorausgesetzt, daß es sich dabei wirklich um einen fortgesetzten Brauch und nicht um ein isoliertes Vorkommnis gehandelt habe.“

Wie der Geschwisterinzest in der Abraham-Legende selbst doubliert erscheint, was wir nach einer scharfsinnigen Bemerkung von Jung (Zentralbl. I, S. 85) als Ausdruck der psychologischen „Bedeutsamkeit, d. i. der Libidobesetzung“ auffassen müssen, so wird er mit Verwendung derselben Worte in die Isaak-Legende eingeführt (1. Mos. 26; 7), was wir als weiteren Beweis dafür ansehen, daß wir in der Isaak-Legende nichts als eine ausgeschmückte Doublette der Abraham-Geschichte vor uns haben. Ursprünglich bestand offenbar ein wirklicher Geschwister- (oder wie Stucken[2]) für alle diese Fälle richtig vermutet, ein Mutter-) Inzest; mit der allmählichen Abschwächung zum Inzest mit der Stiefschwester und der bloß vorgeblichen Schwester wird jede diese Verdrängungsvarianten zu einer selbständigen Version gemacht und so das ursprünglich affektive Interesse (Libidobesetzung) gleichsam auf mehrere abgeschwächte Doubletten verteilt. So ist es tatsächlich in der Isaak-Legende nur mehr die vorgebliche und nicht mehr wie bei Abraham die wirkliche Schwester: „also wohnete Isaak zu Gerar. Und wenn die Leute an demselben Orte fragten von seinem Weibe, so sprach er: Sie ist meine Schwester. Denn er fürchtete sich zu sagen: Sie ist mein Weib; sie möchten mich erwürgen um Rebekkas willen; denn sie war schön von Angesicht“ (c. 26; 7). Bliebe nach dieser wörtlichen Übereinstimmung mit 12; 11, 12 noch ein Zweifel an der Doublettierung,[3]) so müßte ihn die Tatsache beheben, daß auch die ganze Abimelech-Episode in weiter abgeschwächter Form und die Geschichte mit den verstopften Brunnen gleichfalls auf Isaak übertragen wird. Dem — wie wir nun

---

[1]) Von besonderem Interesse ist eine von Stoll (502) zitierte Stelle aus einem hieroglyphischen Bericht über einen Einfall der Libyer in Ägypten im neuen Reiche, nicht so sehr, weil er uns das hohe Alter der Beschneidungssitte, sondern die Auffassung derselben im Sinne einer Kastration verrät. Es heißt nämlich dort, daß die ägyptischen Sieger den getöteten Libyern, wofern sie unbeschnitten waren, die Geschlechtsteile, den beschnittenen dagegen nur die Hände abhieben. Es scheint sich darin die Empfindung auszusprechen, daß die Beschnittenen als bereits einmal kastriert nicht des ohnehin schon gestraften Penis beraubt zu werden brauchten.

[2]) So glaubt Stucken (Mose S. 555) auch in der Abraham-Legende das Rudiment eines zweifachen Inzests erkennen zu können. „Das Phathos — meint er — mit dem der Sachverhalt in der Bibel erzählt ist, wird verständlich, wenn hier das Rudiment einer Ödipus-Tragödie vorliegt“.

[3]) Winckler: Gesch. Israels II. S. 45: „Alles, was von Isaak erzählt wird, ist Wiederholung der Abraham-Legenden.“ „Isaak ist der spätere jahvistische Abklatsch Abrahams“ (S. 47.)

ergänzen dürfen — inzestuösen Ehebund Isaaks mit Rebekka entsprossen die feindlichen Brüder Jakob und Esau, deren Schicksale wir bereits in der gleichfalls blutsverwandten Verbindung Jakobs mit den Töchtern seines Oheims Laban sowie dem Inzest von Jakobs Sohn Ruben mit seiner Mutter verfolgt haben. Beachtenswert ist noch die Parallele zwischen der Isaak- und Ödipus-Überlieferung, auf die Stukken aufmerksam gemacht hat: Isaak soll wie Ödipus von seinem Vater geopfert werden, wie Ödipus (Eteokles und Polyneikes) hat er auch feindliche Söhne und wie Ödipus ist er später blind.

Im weiteren Verfolg der nach der Versöhnung Jakobs und Esaus erzählten biblischen Geschichten müssen wir dem im zweiten Abschnitt (Kap. XIII) ausführlich erörterten Motiv der feindlichen Brüder vorgreifen. Im 34. Kap. wird berichtet wie Jakobs und Leas Tochter Dina von Sichem, dem Sohne des Heviterherrschers Hemor, geschändet und von ihren Brüdern Simeon und Levi durch ein Blutbad gerächt wird.[1] Daß auch hier die Vertilgung des Verführers und seiner Sippe in letzter Linie als Entmannung wegen des verbotenen Geschlechtsaktes erfolgt, scheint aus der vor dem Vollzug der Rache vorgespiegelten Versöhnung hervorzugehen. Denn Jakobs Söhne geben vor, die vorgeschlagene Heirat ihrer Schwester Dina mit Sichem nur dann billigen zu können, wenn der Verführer sich und alle Seinigen beschneiden wolle. Sichem geht darauf ein; aber „am dritten Tage, als es sie schmerzte" (c. 34; 25) und sie kampfunfähig waren, werden sie von den Söhnen Jakobs[2]) niedergemacht. Daß diese furchtbare Rache der Brüder, die das rehabilitierende Eheanerbieten erst recht ausschlagen, einer Eifersucht auf die eigene Schwester entspringt, zeigt die Geschichte der Thamar, die 2 Samuelis Kap. 13 erzählt wird. Amnon, der Sohn Davids, verliebt sich in Thamar, seines Bruders Absalom Schwester und stellt sich krank, um Gelegenheit zur Verführung zu finden. So gelingt es ihm, die Widerstrebende zu vergewaltigen, die er jedoch nachher mit Schimpf und Schande davonjagt. „Aber Absalom ward Amnon gram, darum, daß er seine Schwester Thamar geschwächet hatte" (c. 13; 22), und zwei Jahre später läßt er den Bruder deswegen von seinen Knechten ermorden. Daß ihn dazu eifersüchtige und auf die eigene Blutschande mit der Schwester gerichtete Regungen trieben, zeigt sein weiteres Verhalten und Schicksal. Er lehnt sich gegen seinen königlichen Vater David auf, der vor dem Sohn die Flucht ergreift, und dokumentiert die Besitzergreifung der väterlichen Macht[3]), indem er „die Kebsweiber seines

[1]) Auch die Dioskuren Kastor und Polydeukes rächen ihre geschändete Schwester (vgl. II. Abschnitt, Kap. XIII).

[2]) Wie Jeremias S. 379 bemerkt, scheint es eine Überlieferung gegeben zu haben, die Jakob nur diese drei Kinder zuschrieb.

[3]) Storfer weist (S. 12) auf Spuren des indoeuropäischen Brauches hin, wonach der erbende Sohn in der Regel auch die Hauptfrau des verstorbenen oder entthronten Vaters übernimmt. Hinweise über Beischlaf mit den königlichen Frauen als Ausdruck und Zeremonie der Besitzergreifung des Thrones finden sich bei Bachofen: Mutterrecht, 2. Aufl. S. 205.

Vaters vor den Augen des ganzen Israels beschlief“ (c. 16; 22). Er wird dann an einer Eiche hängend durchstochen und der wieder in die Herrschaft eingesetzte Vater wehklagt heftig um den Sohn (c. 18; 33), der ihn mit tödlichem Haß verfolgt hatte. — Direkter Totschlag des Vaters findet sich übrigens 2 Könige 19; 36 f., wo Sanherib von seinen Söhnen erschlagen wird, die dann in das Land Ararat flüchten.[1])

Andere Inzestüberlieferungen im alten Testament, wie die Blutschande der anderen Thamar mit ihrem Schwiegervater Juda (1. Mos. c. 38) u. a. m. habe ich meiner Abhandlung über „völkerpsychologische Parallelen zu den infantilen Sexualtheorien“ (Zentralblatt f. Psa. II, 1912, H. 7 u. 8) angführt, wo auch der Sündenfall als entstellte und rationalisierte Welternmythe gedeutet ist, die vom monotheistischen Standpunkt des Vaters umgearbeitet, mit der Entmannung des blutschänderischen Sohnes endet. Auch Stucken ist aus rein mythologischen Folgerungen dazu gekommen, im Ausreißen der Rippe Adams durch Jahwe (Gen. 2, 21) einen symbolischen Ausdruck der Entmannung zu sehen und bringt diesen Gedanken in Zusammenhang mit einem ähnlichen Zug der griechischen Mythologie: aus Adams Rippe entsteht das erste Weib, wie aus dem abgeschnittenen Phallos des Uranos die Liebesgöttin Aphrodite. Schließlich sei noch an einem bekannten Beispiel gezeigt, hinter welch harmlosen Entstellungen im vorliegenden Bibeltexte sich nach der Auffassung der Kommentatoren selbst das anstößige Motiv der Entmannung verbergen kann.

So heißt es von Noah, der nach der Sintflut ein Ackermann wurde und Weinberge pflanzte (1. Mos. 9, 21 u. ff): „Und da er des Weines trank, ward er trunken, und lag in der Hütte aufgedeckt. Da nun Ham (Canaans Vater) sahe seines Vaters Scham, sagte er es seinen beiden Brüdern draußen. Da nahmen Sem und Japhet ein Kleid, legten es auf ihre Schultern, gingen rücklings hinzu, und deckten ihres Vaters Scham damit zu; und ihr Angesicht war abgewandt, daß sie ihres Vaters Scham nicht sahen. Als nun Noah erwachte von seinem Wein, und erfuhr, was ihm sein kleiner Sohn getan hatte, sprach er: Verflucht sei Canaan und sei ein Knecht aller Knechte unter seinen Brüdern.“ Wir würden die auffallend heftige Reaktion des Vaters auf das gewiß nicht schwere Vergehen des Sohnes und überhaupt den ganzen hinter dieser Erzählung steckenden Affekt nicht verstehen, wenn nicht die agadische Tradition ein Moment des Noach-Mythus aufbewahrt hätte, das uns diese auffälligen Züge erklärt: nämlich daß der böse Sohn Cham, der Schwarze, seinen Vater entmannt (Sanhedrin, 70).

---

[1]) Jeremias (S. 253 Anmkg. 3) bemerkt dazu: „Die Armenier sind stolz auf die in der Bibel vorkommende Erwähnung ihres Landes. So haben sie der Geschichte von den Söhnen Sanheribs, die ihren Vater ermordeten und in das Land Ararat entronnen, eine christliche Färbung gegeben und feiern sie als eine Art Nationalhelden. Siehe Chalatianz: Die armenische Heldensage (Zeitschr. d. V. f. Volksk. in Berlin, 1902, Heft 2 ff.).

4. Das Motiv der Zerstückelung.

Die Verfolgung des Motivs der Entmannung, die bald dem Vater von seiten des eifersüchtigen Sohnes, bald dem Sohn oder Bruder als Strafe für den vollzogenen Inzest zu teil wird, hat uns mit stets neuen Ausblicken auf die Mächtigkeit und Verbreitung des Inzestmotivs weit auf mythologische Abwege gebracht und führt uns nun noch auf den Seitenpfad einer weiteren Motivausgestaltung. Der ägyptische Mythus von Isis und Osiris, an den die griechischen Göttergeschichten von Kronos und seinem Urfahr und Nachfolger vielfach anklingen, enthält die Entmannung durch den Bruder als Strafe für den Geschwisterinzest in Verbindung mit einem Motiv, dem wir unsere Aufmerksamkeit gleichfalls schenken müssen.

Schon im Mutterschoße entbrannten, wie der Mythus erzählt[1]), die beiden Geschwister Isis und Osiris in Liebe zueinander und begatteten sich, so daß von der Ungeborenen Arneris geboren wurde. So kamen die beiden schon als Geschwistergatten zur Welt. Ihnen steht ein scheinbar nicht ursprüngliches Geschwistergattenpaar, Set und Nephthys, gegenüber, das offenbar später auf dem Wege der Doublettierung eingeführt wurde, um, wie Schneider[2]) ausführt, den Kampf zwischen Osiris und seinem Bruder Set zu motivieren. Während nämlich der ursprünglichen Überlieferung nach Set seinen Bruder Osiris aus Herrschsucht tötet, machte die spätere Überlieferungen dafür den unbewußten Inzest des Osiris mit seiner zweiten Schwester Nephthys, der Gattin Sets, verantwortlich, welcher Verbindung der hundsköpfige Anubis entsproßte. Set, oder wie er in anderen gräzisierten Überlieferungen auch heißt, Typhon, rächt den Ehebruch seines Bruders, indem er den Osiris in einen Sarg steckt und diesen in den Nil wirft, der ihn ins offene Meer hinausträgt. Mit Hilfe des Anubis findet Isis den Sarg wieder auf, bringt ihn nach Ägypten zurück, „eröffnet ihn im stillen und läßt ihrer Zärtlichkeit und Trauer freien Lauf" (Creuzer, S. 22). Hierauf verbirgt sie den Kasten mit dem Leichnam im Walde. Typhon entdeckt ihn und zerstückelt ihn in 14 Teile (Plut. de Iside et Os., c. 18). Isis sammelt nun die verstreuten Gliedmaßen wieder, um sie zu beleben, findet aber nur 13 Teile; der 14. Teil, der Phallus, war ins Meer getragen und von einem Fisch verschlungen worden. Sie ersetzt also bei dem zusammengesetzten Leichnam das fehlende männliche Glied durch ein nachgebildetes aus dem Holz des Sykomorus und stiftet zum Andenken den Phallus. „Isis habe sie (scl. die Genitalien) übrigens ebensowohl, wie die andern, göttlicher Ehren gewürdigt, indem sie in den Tempeln ein Bild davon aufstellen ließ, das sie zu verehren befahl; es werde auch dieses Glied bei den Weihen und Opfern für den Gott Osiris als das wichtigste betrachtet, und ihm die größte Ehrfurcht gewidmet. Darum werde es ebenfalls von den Griechen, die aus Ägypten die Orgien und Bacchusfeste

[1]) Creutzer Fr.: Symbolik und Mythologie der alten Völker, II (1841), S. 19f.

[2]) Schneider Herm.: Kultur und Denken der alten Ägypter. Leipzig 1907.

erhalten haben, bei den geheimen Weihen (Mysterien) und bei dem diesem Gotte geheiligten Opferdienst unter dem Namen Phallos verehrt" (Diodor: Bibl. hist. c. 13). Mit Hilfe ihres Sohnes Horus, der nach späteren Überlieferungen erst nach Osiris Tode von diesem erzeugt wurde, rächt Isis die Ermordung ihres Gatten und Bruders. Zwischen Horus und Set, die ursprünglich selbst Brüder waren, entspinnt sich ein erbitterter Kampf, wobei die Gegner sich gewisse Teile des Körpers als kraftspendende Amulette entrissen: Set schlägt dem Gegner ein Auge aus und verschlingt es, verliert aber dabei seine eigenen Genitalien (Hoden), die — nach einer Bemerkung Schneiders — ursprünglich gewiß auch von Horus verschlungen worden waren. Schließlich unterliegt Set und wird gezwungen, das Horusauge wieder von sich zu geben, mit dessen Hilfe Horus den Osiris wieder belebt, so daß er als Herrscher ins Totenreich eingehen kann.

Wir können an diesem reichhaltigen, hochkomplizierten und offenbar vielfach überarbeiteten Mythus nur im rohen die Verdrängungsschichtungen andeuten. Wie der damit eng verbundene griechische Göttermythus[1]) und die verwandte Überlieferung der Naturvölker zeigt, ist die Entmannung des Bruders nur ein übertragener Nachklang der ursprünglichen Entmannung des Vaters durch den Sohn, welche die jüngste Reaktionsschichte des vorliegenden Mythus zur Rächung des Vaters an seinem brüderlichen Mörder (vgl. Hamlet) und seiner Wiederbelebung durch den Sohn gemildert und gesühnt hat. In dem nach Schneiders scharfsinniger Annahme aus der Osiris-Sage hervorgegangenen ägyptischen Märchen von Satu und Anepu (Set und Anubis) ist der ganze Mythus in weiterer Abschwächung ins Sentimentale gewendet, indem Satus Frau ihren Schwager Anepu wegen unzüchtiger Annäherungen (Abschwächung des Inzests) beim Bruder verleumdet. Um seine Unschuld zu beweisen entmannt sich der von dem lüsternen Weib fälschlich beschuldigte Bruder selbst (Abschwächung der Entmannung durch den Bruder) und flieht; er wird dann auf Grund einer ähnlichen Reaktionsbildung wie wir sie in der Wiederbelebung des Osiris durch seinen Sohn Horus erkannt haben, von seinem die Unschuld entdeckenden Bruder betrauert, der später auf ein verabredetes Zeichen auszieht, um seinen Bruder wieder zu beleben, den er dem ursprünglichen Sinn der Sage nach auf grausame Weise verstümmelt hatte.[2]) Indem wir noch darauf verweisen, daß

[1]) Diodor von Sicilien berichtet darüber im ersten Buche seiner Historischen Bibliothek (c. 13): „Später herrschte Kronos; er vermählte sich mit seiner Schwester Rhea, und zeugte, nach einigen Mythologen den Osiris und die Isis, oder, wie die meisten behaupten, den Zeus und die Hera. Diese wurden, wegen ihrer Verdienste, die Beherrscher der ganzen Welt. Ihre Kinder waren fünf Gottheiten, von denen jede an einem der fünf Schalttage der Ägypter geboren wurde. Ihre Namen sind Osiris und Isis, dann Typhon, Apollon, Aphrodite. Osiris bedeutet so viel wie Dionysos, und Isis bedeutet beinahe dasselbe wie Demeter."

[2]) Dieses Ausziehen des Bruders zur Befreiung oder Belebung des Zwillingsbruders wird als typisches Märchenmotiv im II. Abschnitt (Kap. XIII) Besprechung finden. Zur weiteren Deutung und Symbolik des ägyptischen Märchens vgl. meine Völkerpsych. Parallelen. Zum Märchen selbst außer Schneider noch Wolfs Zeitschr.

im Osirismythus neben der Entmannung des Gegners bereits ein symbolischer Ersatz derselben im Ausreißen (und Verschlingen) des Auges steht, wie wir ihn bei Ödipus und dem indischen „Argus“ (s S. 289 Anmkg. 1) gefunden haben, möchten wir zur weiteren Verfolgung nur das Motiv der Zerstückelung herausgreifen, das wir gleichfalls als eine — der Verallgemeinerungstendenz der Zwangsneurose auffallend entsprechende — Abschwächung der Entmannung auffassen müssen. Zeigt uns nämlich die charakteristische Phallusstiftung der Isis, daß ihre Trauer vorwiegend dem Verlust des Phallus gilt — was auch darin zum Ausdruck kommt, daß sie nach einer späteren Version doch noch von dem entmannten Gatten auf geheimnisvolle Weise befruchtet wird —, so zeigt uns anderseits das Verhalten des grausamen Bruders, daß es auch ihm bei der Zerstückelung wesentlich auf den Phallus ankam, da ja nur dieser unauffindbar ist, also offenbar unter ganz besonderen Vorsichtsmaßregeln beseitigt wurde. Ja, beide Motivierungen scheinen geradezu vereinigt in einer von Jeremias (Babylon. im N. T., S. 721) angeführten Version, wonach Anubis, der Sohn aus der ehebrecherischen Verbindung des Osiris mit seiner Schwester Nephthys, den Phallos des von Typhon mit 72 Gehilfen zerstückelten Osiris gefunden habe, den Isis in der Lade (Kiste) verborgen hatte. So konnte der Phallos allein, aus dem das neue Weltzeitalter entsteht, dem Typhon entgehen. Zeigt diese Version deutlich, daß Isis ursprünglich den wirklichen, unverweslich gemachten Phallos des Gatten und Bruders im Kästchen bewahrte, und nicht bloß einen hölzernen[1]), so wird anderseits die Wahrscheinlichkeit, daß es sich ursprünglich lediglich um die Entmannung gehandelt habe, erhöht durch

---

f. deutsche Mytholog. 4, 237 und Liebrechts Bemerkungen in der „Germania“ 12, 82 sowie in den Heidelberger Jahrb. 1868, S. 819.

[1]) Wie sie sich dann an dem immer aufrechten hölzernen Phallus tröstet, so erbittet auch die in ihren entmannten Sohn Attis weiter verliebte Kybele von Zeus die Gunst, daß der Körper des Jünglings unverweslich bleibe, was ursprünglich wohl auf den Phallos zielte. — Die „Verwesung“ kennen wir aus Traumanalysen als häufiges Symbol für das Schlaffwerden des Penis, wie die Wiederbelebung oder das Anwachsen als Symbol der Erektion. (Vgl. z. B. in meiner Abhandlung über „das Verlieren als Symptomhandlung“, Zbl. I, 1911, die Traumanalyse, S. 451 f. u. 457, Anmkg.). — Zwei interessante Beispiele, die auf die Konservierung des Phallus ein bedeutsames Licht werfen, führt Ellis (Die krankh. Geschlechtsempfindungen auf dissoz. Grundlage, Würzburg 1907) an: „Schurig, Spermatologie, S. 357, berichtet im Beginn des XVIII. Jahrhunderts von einer belgischen Dame seiner Bekanntschaft, die als ihr leidenschaftlich geliebter Mann starb, dessen Penis heimlich abschnitt und ihn in einer silbernen Lade bewahrte. Ein noch weiter zurückliegendes Beispiel von einer Dame des französischen Hofes, welche die Genitalien ihres toten Mannes einbalsamierte, parfümierte und sie in einem goldenen Kästchen aufbewahrte, wird von Brantôme erzählt“. — In auffälliger Übereinstimmung dazu steht die Sitte der japanischen Witwen, den Penis ihres verstorbenen Mannes einbalsamiert aufzubewahren und vielleicht hat der bei manchen Naturvölkern geübte Brauch, daß sich die Witwe ein Glied ihres Fingers abschneiden lassen muß, einen ähnlichen symbolisch verkleideten Sinn. — Das Bedauern über den Verlust des toten Penis scheint auch der in der Weltliteratur oft behandelten Fabel von der treulosen Witwe von Ephesus zu Grunde zu liegen (vgl. meine Abhandlung im Zentralb. f. Psa. Jahrg. 1912).

die verschiedenen Abschwächungs- und Motivierungsversuche, die uns im Motiv der Zerstückelung entgegentreten. Nach Plutarchs Bericht wurde Osiris in 14 Teile zerstückt und im Lande zerstreut, bis auf den Phallus, welcher ins Meer geworfen wird, wie die mit dem Leichnam des Osiris gefüllte Kiste. Diese Identität scheint übrigens darauf hinzuweisen, daß auch die Aussetzung des „toten" Osiris im Kästchen nur ein symbolischer Ausdruck der Entmannung und der pietätvollen Trauer um den verehrten Phallus ist. Denn auch in den ehrbaren attischen Mysterien zu Athen und Eleusis wurde der Phallus, in mystischen Kästchen oder Körbchen verschlossen, als geheimes Kleinod umhergetragen, während er in den freien und ausgelassenen Orgien des Bacchusdienstes in ungebundenem Ithyphallus (aufgerichtetes männliches Glied) oder nachgebildeten Schamgliedern an den Lenden verkleideter Satyrisken spukte" (Seligmann: Der böse Blick und Verwandtes. Berlin 1910, II, 196). Wird Osiris zur Verhüllung des Kastrationsmotivs bei Plutarch in 14 Teile zerstückelt, was die Astralmythologen auf eine Mondzahl zurückführen wollen, so hat sein Bruder bei Diodor (c. 21) 26 Mitverschworene, deren jedem er, zur Abschwächung seiner eigenen Schuld, einen Teil des Osiris-Körpers gibt (den Phallus, der die Hauptschuld verrät, wollte keiner annehmen) und nach einer von Duncker (Gesch. d. Altt., I^5, 47) angeführten Version gar 72 Bundesgenossen. Es offenbart sich in diesen verschiedenen Versionen eine stetige der fortschreitenden Verdrängung entsprechende Tendenz die ursprünglich dem einen verhaßten Gliede geltende Rache durch Ausdehnung auf immer mehr Teile ihrer eigentlichen Bedeutung nach zu verhüllen. Daß es aber dem auf die Liebe der Schwester eifersüchtigen Bruder nicht so sehr um die Tötung als um die Entmannung des Rivalen zu tun ist, offenbart sich nicht nur darin, daß er — wie in einem der angeführten Kriminalfälle (S. 288, Anmerkg. 2) — noch nach der Tötung das Bedürfnis hat, ihn zu entmannen, sondern auch darin, daß ja die Wiederzusammensetzung und -belebung des Osiris erfolgt und er nur seines männlichen Gliedes beraubt bleibt, das der eifersüchtige Nebenbuhler wie zur Sicherheit behält. Daß es sich dabei um den typischen Ausdruck einer auf infantil-affektive Einstellungen zurückgehenden Regung und keineswegs bloß um ein mythologisches Bild handelt, möge der folgende von der ägyptischen Überlieferung wohl unabhängige Fall zeigen, den Aschaffenburg in der Münchner Medizinischen Wochenschrift[1]) mitgeteilt hat. Es handelt sich um die Tat eines „epileptischen Mörders": Ein 29jähriger Tischlergeselle hatte am 1. Juli 1901 auf Rügen zwei kleine Knaben ermordet, zerstückelt und die Teile zerstreut und war dann einige Stunden umhergeirrt; dabei trug er den Penis des einen Knaben in der Tasche.

---

[1]) Siehe den Jahresbericht für die Leistungen der Psychiatrie und Neurologie, 1903.

Von dem in Mythus, Märchen und Sage weitverbreiteten[1]) und in seiner Bedeutung sicher nicht in einseitiger Weise determinierten Motiv der Zerstückelung können wir hier nur einige Überlieferungen besprechen, die einen Einblick in den Zusammenhang dieses Motivs mit dem der Entmannung gestatten. Als bedeutsamen Hinweis auf den Inzestkomplex müssen wir es dabei betrachten, daß diese Zerstückelungsmythen vorwiegend das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern betreffen, wenn auch manchmal durch sekundäre Einflüsse die ursprüngliche Konstellation verschoben erscheint. An die im Osiris-Mythus ausgedrückte Erhaltung der Zeugungskraft gemahnt die ursprünglich wohl der biblischen Erzählung von Lot und seinen Töchtern analoge Sage von den Zwillingsbrüdern Pelias und Neleus, deren Geburtsgeschichte in der Odyssee erzählt wird (XI, 235 ff.). Pelias, der seinen Bruder vertrieben hatte, wurde von seinen eigenen Töchtern zerstückelt und gekocht, weil sie hofften, ihn dadurch wieder jung zu machen (Apoll. I, 9, 27). Hier ist zu bemerken, daß das innig zur Zerstückelung gehörige Motiv der Wiederbelebung nicht nur, wie in den bisher betrachteten Überlieferungen, sekundär die ursprüngliche Tötung kompensieren soll, sondern daß sich auch hinter der Wiederbelebung, die Belebung, das ist die Geburt, zu verbergen scheint. Wir können hier nicht auf die weitverbreiteten Sagen von dem dem Geburtswasser (vgl. Mythus von der Geburt des Helden) entsprechenden Lebenswasser eingehen, welches die Wiederbelebung (Belebung) bewirkt. Ich verweise auf meine „Völkerpsychologischen Parallelen zu den infantilen Sexualtheorien", wo am Material selbst gezeigt ist, daß diese Wiederbelebung sich ursprünglich auf eine zerstückelte Schlange (später andere Tiere, bes. Vögel) bezieht, in der wir leicht den symbolischen Ersatz des abgeschnittenen, i. e. zeugungsunfähigen Phallus der Osiris-Sage wiedererkennen, der durch das „Lebenswasser" wieder belebt werden kann. Die Vorstellung, daß der Mensch selbst bei der Zeugung oder Geburt aus einzelnen Stücken zusammengesetzt wird, hat nicht nur in typischen allgemein-menschlichen Sexualtheorien der Kinder Ausdruck gefunden, sondern auch in zahlreichen Schwänken (z. B. Balzac's Contes drolatiques) und mythischen Überlie-

[1]) Die Sagen und Märchen, in denen von Zerstückelung und Wiederbelebung (auch von Tieren) die Rede ist, hat W. Mannhardt: Germ. Mythen (Berlin 1858) S. 57—78 zusammengestellt. — Nebenbei kann hier nur erwähnt werden, daß die Zerstückelung auch in der Hamlet-Sage vorkommt, wo der Held den Belauscher seines Gesprächs mit der Mutter nach der Tötung zerstückelt und den Schweinen zum Fraße vorwirft. — Auch vom Ende des Romulus erzählt Schwegler (Röm. Gesch. S. 530 ff) eine auf einen unverstandenen Kultgebrauch zurückgehende Version, wonach der Brudermörder Romulus (ähnlich wie Pentheus und Orpheus) am Tage der caprotinischen Nonen beim Ziegensee von den erbitterten Senatoren in Stücke gerissen wurde und daß die Mörder die blutenden Gliedmaßen unter der Toga verborgen fortgetragen und heimlich verscharrt hätten, was an die Verteilung der Osirisglieder unter die Verschworenen erinnert. — Das bekannte Motiv der Anfeuerung zum Kampfe durch Verschicken der zerstückten Glieder des zu Rächenden findet sich z. B. im 1. Buch der Richter 19; 20, einer Doublette der Lot-Sage.

ferungen.[1]) Von besonderem Interesse wird uns die von Mannhardt (S. 305) mitgeteilte altertümliche Ausdrucksweise, die von einer Schwangeren sagt: se het 'n bûk vull knâken (sie hat den Bauch voll Knochen) was auffällig an den in allen Überlieferungen betonten Zug gemahnt, daß die Knochen des Zerstückelten auf einen Haufen oder in einen Kessel (Bauch) geworfen oder in ein Tuch eingebunden werden. Hieher gehört auch die eddische Überlieferung, die erzählt, wie Thor die Knochen der beiden von ihm verzehrten Böcke auf einen Haufen wirft und durch Schwingen seines Hammers, der als phallisches Symbol anerkannt ist, belebt: auch hier fehlt ein Bein, so daß die Böcke hinken. Auf eine typische infantile Sexualtheorie weist es auch hin, wenn die zerstückelten Glieder, wie in der Osiris-Sage der Phallus, verschlungen werden, da nach infantiler Vorstellung die Befruchtung durch Essen erfolgt; meist von Früchten, welche die Fruchtbarkeit symbolisieren, in der Osiris-Sage durch Verschlucken des eigentlichen Befruchtungsorgans selbst.[2]) Diesem Vorstellungskreis gehört auch ein griechischer Scherz an, der erzählt, wie ein Bettelweib, das wegen Bauchschmerzen zum Arzte kam, diesem auf die Frage, ob sie nicht etwas im Bauche habe (schwanger sei) antwortete: wie denn, wo ich doch den dritten Tag schon nichts gegessen habe. (Schultz: Rätsel d. hellen. Kulturkreises, S. 10.) Eine in manchen Punkten noch überaus altertümliche, in anderen Punkten bereits stark entstellte Fassung des Zerstückelungsmotivs ist uns im Märchen vom „Machandelboom" (Grimm Nr. 47) erhalten.

Eine lange unfruchtbare Frau erhält endlich, als sie sich unter dem Machandelboom einen Apfel schält und dabei in den Finger schneidet, einen Knaben, rot wie Blut und weiß wie Schnee, der die Freude des Vaters ist, obwohl die Mutter bei der Geburt stirbt. Von der zweiten Frau bekommt der Mann dann eine Tochter. Die Stiefmutter ist dem schönen und geliebten Jungen um ihrer Tochter willen neidig und beschließt, ihn aus dem Wege zu räumen. Sie bietet ihm einen in der Kiste liegenden Apfel an und als der Junge sich danach bückt, schmeißt sie den Deckel zu, so daß der abgeschnittene Kopf in die Kiste fällt. Es ergreift sie jedoch gleich nach der Tat Angst; sie paßt den Kopf wieder auf den Rumpf (Wiederbelebung), bindet ihn mit einem Tuch fest und setzt den Jungen mit einem Apfel in der Hand vor die Haustür. Dann heißt sie seine Schwester den Apfel von ihm fordern und, da er stumm bleibt, ihm eins auf den Kopf zu versetzen. Das Schwesterchen tut so und der Kopf fliegt von den Schultern. Sie glaubt sich am Tod

[1]) Vgl. meinen Hinweis in der „Lohengrin-Sage" (S. 108).

[2]) Hier verbinden sich die Befruchtung symbolisierenden Verschlingungsmythen, wo ein Mensch (Jona) oder Teile eines Menschen verschluckt und dann lebend wieder ausgespien (geboren) werden mit dem Aussetzungsmythus, wo auch ein im Kästchen Verschlossener auf dem Wasser schwimmt und dann befreit wird. Vgl. dazu meine Abhandlung: Die Symbolschichtung im Wecktraum und ihre Wiederkehr im mythischen Denken (Jahrb, IV, 1, 1912). — Auch Stuckens mythologische Gleichungen (Astralmythen) deuten ähnliche Parallelisierungen an.

des Bruders schuldig und läuft weinend zur Mutter. Diese tröstet sie, indem sie vorschlägt, den Jungen zu zerstückeln, zu kochen und dem Vater zum Essen vorzusetzen. Das geschieht und als der Vater, dem das Mahl ausnehmend gut schmeckt, nach dem Sohn fragt, wird ihm geantwortet, er sei auf längere Zeit zu Verwandten gegangen. Der Vater wirft alle Knochen der grausigen Mahlzeit unter den Tisch, das schuldbewußte Schwesterchen aber sammelt sie, bindet sie in ihr schönstes Tüchlein und legt sie unter den Machandelboom. Da schwingt sich aus diesem ein Vöglein in die Luft,[1]) das singt:

„Mein Mutter der mich schlacht,
Mein Vater der mich aß,
Mein Schwester der Marlenichen,
Sucht alle meine Benichen,
Bind't sie in ein seiden Tuch.
Legt's unter den Machandelbaum.
Kywitt, kywitt, wat vör'n schöön Vagel bün ik!“[2])

Durch seinen schönen Gesang erwirbt es sich nacheinander eine goldene Kette, ein paar Schuhe und einen Mühlstein, die es in derselben Reihenfolge auf seinen Vater, seine Schwester und seine Mutter fallen läßt, die durch den Mühlstein geschmettert wird, während der Vogel sich wieder in den lebenden Jungen verwandelt.

Indem wir auf den Apfel als Symbol der Befruchtung (und Tötung) hinweisen, dem der „verjüngende“ (Grimm III, S. 85) Machandelboom i. e. Wachholder gegenübersteht, sowie die Doublierung der Tötung und Wiederbelebung durch die Mutter und die Schwester anmerken, der auch die Spaltung der Mutter in die edle Gebärerin und die böse stiefmütterliche Mörderin entspricht, sei als charakteristisch nur die Verzehrung des Sohnes durch den Vater hervorgehoben, die auf eine

---

[1]) Ähnlich verwandeln sich auch im Märchen: Die drei Vügelkens (Nr. 96), die ins Wasser geworfenen Kinder in Vögel. Vgl. Lohengrin-Sage (S. 45 u. 83), wo auch die Verwandlung der Kinder in Schwäne besprochen ist.

[2]) Ähnlich singt im Märchen Nr. 28 und den (III, S. 61) mitgeteilten Parallelen ein Knöchelchen des um den Besitz der Königstochter getöteten Bruders:

Ach du liebes Hirtelein,
Du bläst auf meinem Knöchelein,
Mein Bruder hat mich erschlagen.
Unter der Brücke begraben
Um das wilde Schwein,
Für des Königs Töchterlein.

Als man beim Graben unter der Brücke das Gerippe des Erschlagenen fand, wurde der Mörder in einen Sack genäht und lebendig ersäuft, der Ermordete ehrenvoll begraben. — Auch Siegfried, der ja Brünnhilde durch den Kuß wiederbelebt (vgl. Dornröschen), erhält die Anweisung durch einen Vogel.

Das Lied hat auch Goethe, wie die Grimm (III, 84) meinen, aus altem Hörensagen in den Faust aufgenommen, wo er es dem wahnsinnigen Gretchen in den Mund legt, die ihre Mutter und ihr Kind getötet hat: „meine Mutter die Hur, die mich umgebracht hat, mein Vater der Schelm, der mich gessen hat, mein Schwesterlein klein, hub auf die Bein, an einem kühlen Ort, da ward ich schönes Waldvögelein, fliege fort, fliege fort!“ — Provenzalische. chottische und südafrikanische Parallelen bei Grimm Märchen III, S. 84 fg.

ehemalige Zerstückelung durch diesen hinzuweisen scheint. Diese ursprünglich feindselige Regung ist im vorliegenden Märchen zu einer übergroßen Liebe für den Sohn geworden, den nun die auf diese Liebe eifersüchtige Stiefmutter zerstückelt.

Die Brüder Grimm merken (III, S. 85) von Parallelen an: „Das Sammeln der Knochen kommt in den Mythen von Osiris und Orpheus, auch in der Legende von Adalbert vor: das Wiederbeleben in vielen anderen, z. B. im Märchen vom Bruder Lustig (Nr. 81), vom Fitchersvogel (Nr. 46), in dem altdänischen Lied von der Mariböquelle, in der deutschen Sage vom ertrunkenen Kind (1, St. 62): trügerisch in dem Pfaffen Amis: in der Negersage von Nanni, den seine Mutter lehrt, das Fleisch eines jungen Huhnes essen und Federn und Knochen wieder zusammensetzen. . . . Thor sammelt die Knochen der aufgezehrten Böcke und belebt sie rüttelnd (Dämesage 83 I). Anderer Sagen nicht zu gedenken."

Aus der reichen Überlieferung greifen wir noch eine besondere Motivgestaltung heraus, die uns im Machandelboom in der ersten Wiederbelebung bereits entgegengetreten ist: nämlich das Abschlagen des Kopfes, das aus den Überlieferungen von Salome, Judith, Goliath bekannt ist und das im gelungenen Wiederaufsetzen desselben, wie es in zahlreichen Märchen vorkommt, seine Ergänzung findet. So im Märchen vom „treuen Johannes", der nach einer Version (Grimm III, S. 20) der Zieh*bruder* des Königs ist, und für dessen Rettung (Wiederbelebung durch Blut) der König *seinen eigenen Söhnen den Kopf abschlägt*. Ihre Wiederbelebung erfolgt dann durch den mittels ihres Blutes wiederbelebten Johannes, der ihnen den Kopf wieder aufsetzt. Nicht mehr durch den eigenen Vater, sondern durch dessen Blutsfreund (Bruder) werden die Kinder geköpft in der weitverbreiteten Sage von den treuen Jakobsbrüdern[1]), von denen der eine den andern vom Aussatz befreit durch Opferung seiner Kinder, die dann selbst durch ein Wunder wiederbelebt werden (Grimm III, 23). Die Überlieferungen jedoch, in denen der abgeschlagene Kopf zuerst falsch oder verkehrt wieder aufgesetzt wird (vgl. Stucken: Astralmythen, I, S. 136 ff.) erinnern an die Zerstückelungen, bei denen schließlich ein Glied fehlt und also auch etwas nicht in Ordnung ist. Daß die in manchen Überlieferungen vorkommenden Tierzerstückelungen und -wiederbelebungen Ersatz der ursprünglich menschlichen Opfer sind, zeigt eine Notiz Grimms (III, 379), wonach in einem Märchen der Betschuanen in Südafrika[2]) der Reiche, zur Erprobung der Freundschaft des Armen, dessen Kind zur Tötung verlangt, da er nur durch das Blut genesen könne. Der Arme opfert das Kind, an dessen Stelle jedoch ein Widder geschlachtet wird und sein auf den Boden versprengtes Blut den Vater glauben macht, sein Sohn sei wirklich getötet worden

[1]) Grimm: Der arme Heinrich S. 183 fg.

[2]) Dieser Stamm kennt auch das Märchen von dem „singenden Knochen", der den Brudermord verrät. (Grimm III, 376 f.)

(vgl. die ähnliche Täuschung des alten Jakob, der das Tierblut für das seines Lieblingssohnes Josef hält, der von seinen Brüdern in eine Grube geworfen wird). Ein Rest des grausamen Menschenmahles und der Wiederbelebung ist noch darin erhalten, daß der Reiche und sein Helfershelfer „in der Nacht das Fleisch des Widders essen, die Knochen aber in eine Grube werfen (wie zur Wiederbelebung), so daß jede Spur verschwindet.“ „Mit milderem Sinne“, heißt es bei Grimm (III, 380), „wird hier das Kind nicht wirklich getötet, wie in anderen Auffassungen, und es ist kein Wunder zu seiner Wiederbelebung nötig.“ Daß es sich auch in dieser Sage ursprünglich nicht nur um die wirkliche Tötung des Kindes, sondern auch um deren Vollzug durch den eigenen Vater gehandelt haben dürfte, geht daraus hervor, daß die Mutter des geopferten Kindes, also die Frau des Armen, im ersten Teil der Sage (l. c. S. 378) als die Frau des Reichen auftritt, der sie dem Armen dann überläßt, offenbar nur einer späteren abschwächenden Tendenz zuliebe, der die Opferung des Sohnes durch den eigenen Vater zu anstößig schien. Daß den Sagen, in denen ein kranker Mann durch das Blut des Kindes seines Freundes oder Bruders zu genesen sucht, wirklich eine grausame Regung des Vaters gegen das eigene Kind ursprünglich zu Grunde liegt, zeigen die von Grimm (armer Heinrich S. 176 Anmkg.) angeführten Überlieferungen, in denen der Vater zur Verlängerung seines Lebens die eigenen Söhne mordet. So der nordische König Aun (Ynglinga-Saga Kap. 29), der seine neun Söhne nacheinander dem Odin opfert und durch jeden einzelnen einen Zuwachs von 10 Jahren gewinnt, wiewohl er zuletzt nicht mehr außer dem Bette stehen konnte, sondern wie ein Kind Milch sog. Auch Halfdan der Alte verlängert sein Leben durch Opfer und in der indischen Mythe jüngt sich Rajah Injad durch seinen Sohn Kuru (oder Puru), der sich für ihn hingibt.[1]) Der Doppelsinnigkeit (Ambivalenz) aller psychischen Gebilde entspricht es, daß andere Überlieferungen, wie bereits mehrfach erwähnt, die tödliche Zerstückelung als schöpferische Wiederbelebung darstellen können. So der Mythus von Absyrtus (Apoll. I, 9, 23), welcher von der Mondgöttin in zwölf Teile zerstückt, von seinem Vater wieder zusammengelesen (i. e. gezeugt) wird. Ein ähnliches Gegenstück zur Zerstückelung des Sohnes durch die Mutter im Machandelboom und eine direkte Parallele zu seiner Wiederbelebung (i. e. Geburt) durch die Schwester bietet die deutsche Sage vom ertrunkenen Kind (Grimm: Deutsche Sag., Berlin 1816 I, 79), dessen einzelne Knochen der Fluß ans Ufer spült. Die Mutter sammelt sie in ihr Tuch, um sie zu

---

[1]) Nach Herodot (II, 107) benützt der von seinem Bruder am Leben bedrohte Ägypter Sesostris zwei seiner Söhne als Brücke, um mit seiner Gattin und den vier anderen Söhnen aus dem brennenden Palast zu entkommen. In der Geschichte des Ugolino, die Dante (33. Gesang d. Hölle) erzählt und die Gerstenberg in einer Tragödie behandelt hat (Reclam Nr. 141), nährt sich der im Hungerturm schmachtende Vater von den Leichen seiner Kinder.

begraben. Wie sie aber in die Kirche kommt, hat sie ihr lebendes Kind im Tüchlein; nur ein Knöchelchen am kleinen Finger fehlte. Dieses wurde später gefunden und als Reliquie aufbewahrt. Diese späte Überlieferung zeigt in dem Werfen der zerstückelten Glieder ins Wasser und in dem Fehlen eines später als Reliquie verehrten Gliedes die deutlichsten Anklänge an die Entmannung des Osiris-Mythus und der Finger ist uns als symbolischer Ersatz des Phallus in ähnlicher Verwendung schon bekannt (vgl. Attis, Peer Gynt u. s. w.). Das gleiche gilt für den abgeschlagenen und wieder aufgesetzten Kopf, den wir aus unseren Analysen als Symbol der Erektion kennen.[1])

Diese Auffassung der Zerstückelungssagen im Sinne des Kastrationskomplexes wird gewiß von den in ihren Theorien befangenen Mythologen bezweifelt und bestritten werden und wir möchten darum an diesem Problem zeigen, daß sich unsere Auffassung von der herrschenden mythologischen durchaus nicht so weit entfernt, als es scheint, wenn wir auch anderseits betonen müssen, daß wir in dem entscheidenden Punkte auf einem prinzipiell anderen Standpunkt stehen. Wir kommen auf Grund unserer analytischen Mythendeutungen vielfach zu denselben Resultaten in der Auffassung des Materials wie die Astral- und Mondmythologen (Stucken, Siecke, Winckler, Hüsing, Lessmann u. v. a.). Während diese Forscher aber in der zu Eingang dieses Kapitels charakterisierten Rechtfertigungseinstellung sich befinden und demnach Inzest und Kastration im selben, oder womöglich in noch weiterem Umfange als wir als Hauptmotive der Mythenbildung nur für die himmlischen Vorgänge gelten lassen wollen, sind wir auf Grund unserer Psychoanalysen genötigt, darin allgemein menschliche Urmotive zu erblicken, die später von den Völkern aus demselben psychologischen Rechtfertigungsbedürfnis an den Himmel projiziert wurden, aus dem sie unsere Mythendeuter nun dort herauslesen wollen. So haben sie im Motiv der Zerstückelung (Kastration) eine sinnbildliche Andeutung der stückweisen Mondabnahme, im Motiv der Wiederbelebung eine solche der Mondzunahme zu erkennen geglaubt, während es für uns zweifellos ist, daß umgekehrt die anstößige Kastration eine spätere Symbolisierung in den Mondphänomenen gefunden hat. Spricht es doch entweder gegen iede

[1]) Zur Symbolik des „Kopfes“ vgl. Cattuls Liedchen: Die Tür einer Ehebrecherin (Gedichte übers. v. Th. Heyse Berlin (1855, Nr. 67):

„. . . . zwar nicht der Gemahl hatte zuvor sie berührt,
Dessen betrübter Priapus das blöd abhängende Köpfchen
Niemals mitten hinauf gegen die Tunica hob,
Aber der eigne Papa, so erzählen sie, stieg in des Sohnes
Bett und entehrte zuerst dieses verlorene Haus.
Seis, daß blinde Begier sein sündiges Herz durchflammte,
Seis, weil unfruchtbar'n Samens und träge der Sohn.
Daß man suchte, von wannen es sei, ein gestählteres Etwas,
Dem sich löse der jungfräuliche Gürtel der Braut.“

Logik und Psychologie, oder für unsere Auffassung von der Sexualisierung des Alls, daß der Mensch ein an sich harmloses Phänomen, wie die Mondphasen, durch ein so anstößiges wie die Zerstückelung oder Kastration der nächsten Verwandten symbolisieren sollte. So haben also auch die Naturmythologen, insbesondere Siecke, gemeint, der primitive Mensch habe die ihm unerklärliche Mondabnahme als Zerstückelung „unmittelbar angeschaut", während dies doch psychologisch ganz undenkbar ist, ohne daß dieses dem irdischen Leben entnommene Bild nicht auch seinen Ursprung im menschlichen Leben oder Denken (Phantasieren) gehabt hätte. Derselbe Mythologe aber muß, vom Material selbst belehrt, anerkennen, daß der Mond „auch als Phallus sowie als die testiculi des Himmelsgottes angeschaut wurde"[1]), und zieht demnach auch die Entmannungssagen von Osiris' hölzernem Gliede in diesen Kreis (Siecke: Götterattribute, 1909, S. 214). Er erwähnt ferner (l. c. S. 92), daß im Rigveda der Mond als Samenträger, also Zeugungsgott, dargestellt werde und daß man annahm, daß er den Mädchen im Schlafe beiwohne. Sein angeblicher Einfluß auf die Menstruation und Schwangerschaft ist ja bekannt (l. c. 77). In einer früheren Arbeit (Hermes als Mondgott S. 81) bemerkt Siecke, daß man „in der schmälsten Form des Mondes wie Kuhhörner, ein Ziegenhorn, ein krummes Messer, einen Stab, eine Schlange, einen Zahn, Arm, Fuß [lauter Penissymbole!], Schnabelschuh, ein Boot und Gott weiß was sonst noch alles schaute, so auch das aufgerichtete Glied des durch den Himmelsraum eilenden Götterboten sah." Und wie man im Monde die testiculi des Himmelsgottes sah, so galt er im Neumond als Verschnittener (l. c. S. 82). Wie man sieht, decken wir uns in den Ergebnissen vollauf, mit dem einzigen Unterschied, daß wir nicht bei der Projektion an den Himmel stehen bleiben, sondern durch die psychologische Analyse unseres Unbewußten genötigt, auf die menschlichen Quellen dieser Vorstellungen zurückgehen. Es bedarf dazu nur des einen, allerdings folgenschweren, uns aber notwendig aufgedrängten, Entschlusses, den Greueln der Mythologie als überwundenem psychischen Entwicklungsstadium der Menschheit und des Menschen ins Auge zu blicken, statt den Blick verschämt zum Himmel zu erheben und sich bei dieser primitiven Rechtfertigung zu beruhigen.

---

[1]) Vgl. auch das von Schultz (l. c. S. VII) mitgeteilte babylonisch-assyrische Rätsel, das die Erektion als Schwangerschaft, und diese selbst, in Anlehnung an die infantilen Sexualtheorien, als Folge des Essens auffaßt:

> Was wird schwanger, ohne zu empfangen?
> Was wird dick, ohne zu eßen?

Wozu Schultz bemerkt: Auf beide paßt der Mond, auf die letzte Frage auch noch die fernere Lösung Phallus.

5. Die Tantaliden-Sage und ihre dramatischen Bearbeitungen.

„Doch seitdem sich die Erde befleckt mit der Sünden Verderbnis,
Aus den verwilderten Herzen die Ehrfurcht floh und das Recht floh,
Seit sich die Brüder gebadet die Händ' in dem Blute der Brüder,
Kinder zu trauern verlernt um der Eltern erloschenes Dasein,
Früheren Tod anwünschte dem Sohn der Erzeuger, dem Jüngling,
Daß er des Stiefweibs Blüte gesicherter möge genießen,
Ruchlos nachts in des Sohnes Umarmungen schleichend die Mutter
Schändete frech, unschauernd, die sittlichen Hüter der Zeugung.
Catullus (Hochzeit des Peleus und der Thetis).

Diesen menschlichen Standpunkt müssen wir auch der zum Teil der griechischen Göttersage angehörenden und wie diese auf ägyptische Einflüsse hinweisenden Tantaliden-Sage gegenüber einnehmen, wenn wir die ihr zu Grunde liegenden Phantasien und seelischen Regungen verstehen wollen, die jahrhundertelang der griechischen Poesie und bildenden Kunst den Stoff geliefert haben. Die erste noch im Göttergeschlecht spielende Episode erzählt, wie ein Tantalus, der Urahn des Geschlechtes, ein Sohn des Zeus, den zum Mahle geladenen Göttern seinen eigenen Sohn Pelops zerstückelt und gekocht zum Schmause vorsetzte, wie der Mythos schwach motiviert, um ihre Allwissenheit zu prüfen. Die Götter merkten den Frevel, nur Demeter hatte, in traurigen Gedanken an ihre geraubte Tochter Persephone versunken, von dem grausigen Gericht ein Schulterblatt verzehrt. Tantalus wurde zur Strafe in die Unterwelt verstoßen, wo er ewige schreckliche Strafen erdulden muß. Die zerstückelten Glieder des Knaben aber warfen die Götter in einen Kessel, und die Parze Klitho zog ihn mit erneuter Schönheit daraus hervor. Doch fehlte das von Persephone verzehrte Schulterblatt, das die Götter durch eines aus Elfenbein ersetzten. Gemahnt diese Zerstückelung und Wiederbelebung, wobei ein verschlucktes und darum fehlendes Glied durch ein künstliches ersetzt wird, auffallend an die Entmannung des Osiris, so wird die schwache Motivierung dieser Schandtat durch die Erprobung der Götter uns noch unstichhaltiger erscheinen müssen. Tatsächlich weiß eine andere Überlieferung wenigstens für die schreckliche Strafe des Tantalus einen triftigeren Grund anzugeben, indem sie berichtet, daß er wegen seines frevelhaften Verlangens nach der Göttermutter Hera von Zeus in die Unterwelt verstoßen wurde. Diesem Vergehen würden auch die Strafen besser entsprechen, die einerseits die ewige Unbefriedigbarkeit eines Verlangens (Libido) in Form des unstillbaren Hungers und Durstes andeuten, anderseits in der steten, durch den ober dem Haupte schwebenden Felsblock[1]) bewirkten Todesangst die Verdrängungswirkung dieser von der Befriedigung abgehaltenen Libido symbolisieren. Diese vom Standpunkt des Weltherrschers Zeus ge-

[1]) Vgl. im Märchen vom Machandelboom den über der Tür schwebenden Mühlstein, der die Mutter erschlägt; auch der Baum mit den „verbotenen" Früchten fehlt in der Tantalus-Sage nicht.

arbeitete Überlieferung ermöglicht uns die Einordnung der Tantaliden-Sage in den Inzestkomplex, indem ja danach der Sohn (Tantalus) von seinem Vater bestraft wird, weil ihn nach der Gattin des Vaters (der Mutter) gelüstet. Dürfen wir aber auf dieser Rekonstruktion des ursprünglichen Sinnes fußen, so erkennen wir ohne weiters in der schwach motivierten Tötung des Pelops durch seinen Vater Tantalus eine Doublette der im Inzestkomplex begründeten Bestrafung des Tantalus selbst durch seinen Vater Zeus und dürfen die Strafe der Zerstückelung i. e. Entmannung bei Tantalus einsetzen. Zeus hätte also, ähnlich wie wir bereits bei der Wiederbelebung des Osiris durch seinen Sohn Horus erkennen konnten, den Sohn (Pelops-Tantalus) ursprünglich nicht wieder belebt, sondern zerstückelt, welche Auffassung durch den auffälligen Sagenzug gestützt wird, daß der Knabe, der dann im Kessel wieder ganz gemacht wird, zuerst gleichfalls im Kessel gekocht (zerstückelt) wurde. Die volle Bestätigung unserer Auffassung finden wir aber, wenn wir in die nächste, bereits vermenschlichte Generation hinabsteigen, deren Schicksale wir auf Grund der gleichen Namen und Motive leicht als Doublette der grauenvollen Göttergeschichte erkennen.

Die Söhne des Pelops waren Atreus und Thyestes. Der ältere Bruder besaß einen Widder, der goldene Wolle trug, und ihm die Herrschaft sicherte; nach diesem Widder gelüstete es Thyestes. Er verführte des Bruders Gattin Aërope[1]) zur Untreue und erhielt von ihr den kostbaren Schatz. Zur Rache für diesen doppelten Frevel schlachtete Atreus die beiden kleinen Söhne des Thyestes, Tantalus und Plisthenes, setzte sie zugerichtet dem Bruder vor und gab ihm ihr Blut, mit Wein gemischt, zu trinken. Als Thyestes — noch während des gräßlichen Mahles[2]) — das Verbrechen entdeckte, floh er vor dem Bruder nach Sikyon.

Hier ist es wirklich, wie wir oben schließen mußten, Tantalus, der zerstückelt und gekocht seinem Vater zum Mahle vorgesetzt und auch nicht wieder belebt wird, und als Grund dieser Rache ist, wie im Osiris-Mythus und im Märchen von Bitiu und Anepu, die Verführung

---

[1]) Die Söhne der Aërope waren Agamemnon und Menelaus. Da jedoch die Überlieferung schwankt, ob sie diese Söhne dem Pleisthenes oder dem Atreus geboren habe, nahm man an, daß sie zuerst den Pleisthenes und dann (dessen Sohn oder Vater) Atreus geheiratet habe (Roschers Lexikon). Hier erscheint ein Rest des ursprünglich der ganzen Sage zu Grunde liegenden Inzests in einer noch dazu unsicheren Variante. Diesen Mythus hat Sophokles bearbeitet im „Atreus“ (Nauck fr. tr. gr. p. 127) und Euripides in den „Kressai“ (v. Nauck und Welcker).

[2]) Auch dem Harpagos der Herodotischen Kyros-Sage, den ich (Heldenmythus) als Doublettierung der Vatergestalt auffaßte, wird sein eigener Sohn gekocht vorgesetzt. Ebenso dem Kyaxares von den Skythen (Herodot II, 73) sein eigener Sohn als Wildbret (vgl. Isaaks Wildbretmahl und Esaus Linsengericht). Anderseits erwähnt Herodot (III, 38) die Kalatier, ein indisches Volk, die ihre Väter aßen und berichtet (I, 216) von den Massageten, wo einen, wenn er gar zu alt wird, die Verwandten schlachten „und noch anderes Vieh dazu und kochen das Fleisch und halten einen Schmaus und das ist ihre größte Seligkeit“.

der Frau des Bruders (abgeschwächter Inzest) angegeben. Daß mit Tantalus noch ein zweiter Bruder zerstückelt wird, entspricht einer der Doublettierung parallel gehenden Vervielfältigung und Spaltung der mythischen Personen, die sich auch in dem Bruderpaar Atreus und Thyestes zeigt, die ursprünglich offenbar eins waren, so daß auch hier der Sohn direkt vom Vater zerstückelt wurde, wie in der diesbezüglich noch deutlichen Tantalus-Sage. Daß aber dieses feindselige Verhältnis von Vater und Sohn der Sage tatsächlich zu Grunde liegt, lehrt ein Blick auf die weiteren in der dritten Generation sich abspielenden Vorgänge.

Der vor seinem grausamen Bruder geflüchtete Thyestes befragt in Sykion das Orakel, wie er sich an seinem Bruder rächen solle und erhält zur Antwort, er werde seine eigene Tochter Pelopia beschlafen und mit ihr einen Rächer erzeugen. Ähnlich wie Ödipus sucht auch Thyestes dem Schicksal des Orakelspruchs zu entgehen, läuft ihm aber — auch wie Ödipus — nur um so sicherer entgegen. Wie das geschah, erzählt Hyginus (Pelopidae) nach der tragischen Überlieferung (Soph. Fr. 227 V.): Thyestes belauscht bei Nacht seine Tochter Pelopia, ohne sie zu erkennen, wie sie der Minerva opfert. Sie ist beim Tanz am Altar gefallen und hat ihr Kleid mit Tierblut befleckt. Als sie es am Fluß wäscht, stürzt Thyestes, von Begier ergriffen, mit verhülltem Haupt[1]) aus dem nahen Hain hervor und entehrt seine Tochter, ohne sie zu erkennen. Beim Ringen zieht ihm Pelopia sein Schwert aus der Scheide und versteckt es nachher im Tempel. Aus diesem Beischlafe entsprang Aegisthos, der später den Atreus, seinen Oheim, umbrachte. Zur Zeit als Thyestes landesflüchtig war, wurde das Land des Atreus von Dürre und Hungersnot heimgesucht (vgl. Ödipus-Sage) und auf Befragen des Orakels erhielt der König die Antwort, die Landplage werde aufhören, sobald der vertriebene Bruder Thyestes zurückberufen sei. Atreus suchte selbst den Bruder in seiner Zufluchtstätte, beim König Thesprotus von Epirus, auf und bewog ihn, unter Vorspiegelung seiner freundlichen Gesinnung, in die Heimat zurückzukehren. Auch nahm Atreus, wie Hyginus berichtet, die bereits von ihrem eigenen Vater geschwängerte Pelopia, seines Bruders Tochter, vom Thesproterkönig, angeblich als dessen eigene Tochter, zur Frau. Ihr Kind von Thyestes setzte sie aus, als es zur Welt kam. Hirten finden das Kind und säugen es mit Ziegen-

[1]) Das verhüllte Haupt erinnert an den Ausdruck der Verdrängung bei Hofmannsthal, wo Ödipus in den Inzestträumen die Häupter der Eltern verhüllt sieht. Ferenczi (Analytische Deutung und Behandlung der psychosexuellen Impotenz beim Manne. Psychiatr.-Neurolog. Wochschr., Nov. 1908) führt einige derartig verkappte Inzestträume eines Pat. mit seiner Mutter an, in denen er sich mit korpulenten Frauen beschäftigt, deren Gesicht er nicht sieht und mit denen er die geschlechtliche Vereinigung selbst im Traume nicht vollführen konnte. In anderen mythischen Inzest-Überlieferungen werden wir die Entstellung des Gesichts der Blutsverwandten durch Beschmieren mit Ruß finden (vgl. Allerleirauh in Kap. XI und die Geschwistermythen in Kap. XIII).

milch, woher auch sein Name, Aigisthos, stammt. Später entdeckt Atreus den Knaben und läßt ihn als seinen eigenen Sohn erziehen. Als Aegisthos herangewachsen war, schickte (nach Hyginus fab. 88) Atreus seine beiden erwachsenen Söhne Agamemnon und Menelaus aus, um ihren Oheim Thyestes, mit dem er sich inzwischen entzweit hatte, zu suchen. Sie gehen nach Delphi, um den Gott zu befragen, wie sie des Thyestes habhaft werden könnten. Aber Thyestes fragt beim selben Orakel an, wie er sich rächen könne; er wird ergriffen, zu Atreus gebracht und in den Kerker geworfen. Atreus ruft nun seinen Pflegesohn Aegisth und beredet ihn, den Thyestes im Kerker zu töten, worauf Aegisthos auch zum Schein eingeht. Er führt aber das Schwert, das Pelopia einst ihrem Vater, Thyestes, entrissen und das sie dem Aegisth nachher gegeben hatte. Durch dieses Schwert erkennt Thyestes den Aegist als sein Kind und so wird der unwissentliche Vatermord verhütet. Pelopia durchbohrt sich aus Scham über den aufgedeckten Inzest mit ihrem Vater mit diesem Schwert. Aegisth aber zeigt das blutige Schwert dem Atreus als Beweis, daß er seinen leiblichen Vater Thyestes getötet habe. Als darauf Atreus, über den vermeintlichen Tod des Bruders erfreut, am Meeresufer ein Dankopfer darbrachte, stieß ihm Aegisth das Schwert in den Leib. Hierauf bemächtigte sich Thyestes auf kurze Zeit der Herrschaft des Bruders.

Wir können hier nicht im einzelnen ausführen, wie diese von Generation zu Generation fortgesetzten inzestuösen Greueltaten Vervielfältigungen einer einzigen, später als zu antößig empfundenen Familiengeschichte sind, die sich an der Tantalus-Sage andeuten ließ. Jedenfalls spricht für diese Auffassung die Tatsache, daß Homer der Bruderzwist zwischen Atreus und Thyestes noch unbekannt ist, wie überhaupt nach einer treffenden Bemerkung von Mannhardt „der Fluch (in Geschlechtssagen), insoweit er sich auf mehrere Generationen bezieht, stets ein Produkt jüngerer Zeit ist“ (Pelopiden, Labdakiden). Für uns wird diese Tatsache in dem Zusammenhang dadurch interessanter, daß eine Reihe der überlieferten Episoden uns nur aus den attischen Tragikern bekannt sind, zu deren beliebtesten Themen die Tantaliden-Sage lange Zeit gehörte. Mit den folgenden Ereignissen treten wir bereits in diesen unzähligemal poetisch überlieferten und dramatisch bearbeiteten Stoffkreis der Tantaliden-Sage ein.

Atreus Söhne, Agamemnon und Menelaus, waren nach der Ermordung ihres Vaters zum König Tyndareus, dem Gemahl der Leda, nach Sparta geflohen. Dort hatte sich Agamemnon mit Klytämnestra und Menelaus mit Helena, den beiden Töchtern des Königs Tyndareus, vermählt. Nach einer Version soll Agamemnon den früheren Gatten der Klytämnestra, nämlich Tantalus den Sohn des Thyestes, also seinen Vetter, aus dem Wege geräumt und auch das Kind der Klytämnestra aus dieser Ehe getötet haben, bevor er sie heiratete. Als Tyndareus starb, setzte er Menelaus zum Thronerben ein; Agamemnon aber kehrte nach Mykene zurück, wo er den Thyestes, seinen Oheim, tötete und die Herrschaft an sich riß. Aegisth blieb verschont und re-

gierte als König in dem alten Anteil seines Vaters. Als nun Agamemnon zum Führer des gegen Troja ziehenden Griechenheeres ernannt worden war, und die Flotte segelfertig im Hafen von Aulis lag, da konnten die Schiffe wegen tiefer Windstille nicht auslaufen. Der Seher Kalchas wurde um Abhilfe befragt und offenbarte, daß die Göttin Artemis die Windstille geschickt habe, weil Agamemnon sie durch die Tötung einer ihr geheiligten Hindin beleidigt habe. Sie könne nur versöhnt werden, wenn Agamemnon seine Tochter Iphigenia der Artemis zum Opfer darbrächte. Nach heftigen inneren Kämpfen willigt endlich Agamemnon, von seinem Bruder Menelaus überredet und vom ganzen Griechenheer gedrängt, in das Opfer und lockt seine Tochter, unter der Vorspiegelung eines Verlöbnisses mit Achilles, in Begleitung ihrer Mutter ins Lager. Nach neuerlichen Zwischenfällen und Zwistigkeiten zwischen Agamemnon und Klytämnestra, die hinter den Verrat gekommen war, erbot sich endlich Iphigenia freiwillig zum Opfer, wird aber im Augenblick der heiligen Handlung von der Göttin gerettet, die sie in ihr Heiligtum nach Tauris entführt und an ihrer Stelle eine Hindin als Opfer zurückläßt. Klytämnestra kehrt unmutig nach Hause zurück, und die Flotte segelt ab. Im elften Jahre nach der Abfahrt kehrt Agamemnon in die Heimat zurück. Inzwischen hatte Aegisthus, um sich wegen der Ermordung seines Vaters zu rächen, Klytämnestra, die Gattin seines Pflegebruders und Vetters Agamemnon, verführt. Sie grollte ihrem Gemahl noch immer wegen der Opferung ihres Kindes und der Wunsch, sich am unmenschlichen Gatten zu rächen, gab sie endlich, nach langem Widerstreben, den Verlockungen des Verführers preis; sie teilte mit ihm, als mit ihrem zweiten Gemahl, Palast und Reich. Von ihrem ersten Gatten Agamemnon lebten damals im Hause noch drei Kinder, Elektra, Chrysothemis und der kleine Orestes. Als nun Agamemnon ankam, wurde er scheinbar freundlich und ehrerbietig empfangen, aber von Klytämnestra und ihrem Buhlen, die eine Entdeckung ihres Verhältnisses fürchteten, im Bade meuchlings erdolcht.[1]) Auch Kassandra, des Priamos Tochter, die Agamemnon als Gefangene mitgebracht hatte, wurde niedergemacht, da sie die Eifersucht Klytämnestras erregt hatte. Dem Volke aber ließ Klytämnestra verkünden, daß sie an ihrem Gemahl nur Rache wegen der Opferung der Tochter und wegen seines ehebrecherischen Verhältnisses mit Kassandra genommen habe. Hierauf reichte sie dem Aegisthus öffentlich ihre Hand. Elektra empfindet den Tod des geliebten Vaters überaus schmerzlich und sinnt sogleich auf Rache. Sie fürchtet für das Leben Orestes, ihres jungen Bruders, den sie nach des Vaters Tode nur um so inniger liebt, und schickt ihn zu Agamemnons Schwager, damit er dort erzogen werde und einst als Rächer wiederkehre. Mit ihrer Mutter Klytämnestra aber lebte Elektra in gehässiger Feindschaft. Klytämnestra mißhandelt ihre Tochter auf jede Weise und macht sie auch zur Zeugin der zärtlichsten Vertrau-

[1]) Nach einem Hinweis von Erwin Rhode, den ich leider nicht auffinden konnte, soll Agamemnon entmannt worden sein.

lichkeiten mit ihrem Buhlen Aegisth. Elektras Haß wurde noch dadurch gesteigert, daß Klytämnestra alljährlich am Todestag Agamemnons Festreigen veranstaltete. Als Orest nach jahrelangem vergeblichen Warten nicht zurückkehrt und die falsche Nachricht von seinem Tode Elektra aller Hoffnungen auf Rache beraubt, da beschließt sie, das Rachewerk allein zu vollführen und die Mutter samt ihrem Buhlen zu töten. Während sie mit den Vorbereitungen dazu beschäftigt ist, kommt Orest in Begleitung seines Freundes Pylades. Da Aegisth vom Hause abwesend ist, werden die Fremdlinge, die vorgeben, die verbürgte Kunde vom Tode Orests zu bringen, von Klytämnestra empfangen. Orest, von Elektra angespornt, tötet nun seine Mutter Klytämnestra und darauf den heimkehrenden Aegisth. Aber nach der Tat erwacht die kindliche Liebe zur Mutter in Orest, und der nach griechischer Anschauung durch die Pietät gegen den Vater gebotene Frevel gegen die Mutter, den er im gräßlichen Zwiespalt der Pflichten vollführt hatte, ließ ihn den Rächerinnen solcher Frevel, den Erinyen anheimfallen. Als Wahnsinniger wird er, nur begleitet von Pylades, ruhelos umhergetrieben, bis er endlich durch Vermittlung der Pallas Athene vom Vorwurf des ungerechten Mordes freigesprochen und so entsühnt wird. Das Delphische Orakel verkündet ihm, daß er in Mykene das Ende seiner Pein erreichen würde, wenn er sich auf die Taurische Halbinsel begäbe und von dort das Bild der Pallas Athene aus dem Heiligtum nach Athen brächte. In das Heiligtum nach Tauris war aber seinerzeit auch Iphigenia, die Schwester des Orestes, von der Göttin entrückt worden. In Tauris erkennen nun die Geschwister einander und kehren zusammen, mit dem Heiligtum, in die Heimat zurück, wo Orestes als König in Mykene noch lange Zeit glücklich herrschte. In ihm erlosch also der Fluch des Geschlechtes der Tantaliden.

Von diesen vielfach fortgesetzten und komplizierten, bald mehr bald minder schweren, inzestuösen Verschuldungen und Strafen dieser Sagenkette verdienen die letzten Episoden unser besonderes Interesse; nicht nur aus psychologischen Gründen, sondern auch, weil die Ermordung der Klytämnestra und das darauffolgende Leiden des Orest der bildenden und dichtenden[1]) Kunst der Griechen jahrhundertelang

---

[1]) Homer erzählt das Familiendrama im Hause Agamemnons in der Odyssee (4, 512—37; 3, 262—314 u. 11, 405—439). Bei Homer wird Agamemnon im Hause des Aegisth ermordet und dieser ist der Hauptschuldige; bei den Tragikern ereilt ihn das Schicksal im eigenen Hause und Klytämnestra trifft die Hauptschuld. Da Homer von den Greueln des Tantalus und seiner Kinder nichts berichtet, sondern den Fluch erst mit Atreus beginnen läßt (11, 437), hat man vermutet, daß die auf die späteren Epiker und Tragiker zurückgehende Überlieferung, wie sie sich bei Hyginius (fab. 87, 88, 252) findet, dem Bedürfnis entsprungen ist, die Frevel in Agamemnons Haus auch auf das frühere Geschlecht zu übertragen. Die ganze Familiengeschichte in Agamemnons Hause bis zur Entsühnung des Orestes ist uns in der „Oresteia" des Aischylos erhalten, einer Trigologie, die aus den Tragödien: Agamemnon, Choephoren und Eumeniden besteht. Auch Stesichoros schrieb eine Oresteia und soll dazu angeblich die gleichnamige Tragödie des Xanthos stark benützt haben. Wilamowitz nimmt an, daß Stesichoros und Aischylos eine gemeinsame epische Quelle benützten.

den eintönigen Stoff zu den mannigfaltigsten Darstellungen geboten haben. Auf den ersten Blick erkennen wir in dieser Episode eine ins weibliche transponierte Hamlet-Tragödie. Die eigentliche Nährerin der Rache und spiritus rector der Untat ist Elektra, die Tochter, welche die Mutter um der Ermordung des geliebten Vaters willen tödlich haßt. Ihr Bruder Orest, den sie — angeblich weil sie für sein Leben fürchtet, offenbar aber mehr um ihn von der Mutter zu entfremden — als zwölfjährigen Knaben in die Fremde schickt und den des schweren Schicksals noch Unkundigen schwören läßt, als Rächer wiederzukehren, ist nur ein willenloses Werkzeug in ihrer Hand. In der „Elektra" des Sophokles tritt dieses Verhältnis deutlich hervor. Denn als sie die falsche Nachricht vom Tode des Orestes erhält und die Schwester Chrysothemis, der ja in Agamemnon auch der Vater getötet worden war, vergebens zur Mithilfe anzufeuern gesucht hat, beschließt sie, die Tat allein zu vollbringen:

So muß ich eigentlich und allein die Tat
Vollbringen; niemals geb ich unversucht sie auf (El. 1219).
— — — — — — — — — — — — — — — —
Denn tief ist langgenährter Haß mir eingeprägt (1311).

Sie weiß aber nicht, wie alt und tief eingewurzelt uns ihr Haß erscheinen muß, wenn sie ihn besonders damit begründet:

Zu sehen ihres Übermutes Gipfel dann,
Den blutigen Mörder in des Vaters Lagerstatt
Ruhn mit der unseligen Mutter. Wenn man
Mutter sie noch darf nennen, die mit ihm das Lager teilt.

Diese fast wörtlich an Aussprüche Hamlets gemahnende Äußerung der sexuellen Eifersucht weist unzweideutig auf die infantilen Wurzeln ihrer Haßeinstellung hin. Ihr entspricht vollauf eine von Hyginus (fab. 129) mitgeteilte Version der Ermordung, wonach Klytämnestra und Aegisth bei Nacht im gemeinsamen Schlafgemach ermordet werden, ähnlich wie Hamlet den „Oheim" nur „in seines Bettes blutschänderischen Freuden" töten will. Während bei Aischylos in den „Choephoren" (dem 2. Teil der „Oresteia") und in der „Elektra" des Euripides Orestes zuerst den gehaßten Stiefvater und — im infantilen Sinne — Nebenbuhler bei der Mutter tötet, erfolgt bei Sophokles zuerst die Tötung der Klytämnestra, weil Orest die Tat gleichsam im Namen der geliebten Schwester und an ihrer Statt vollführt. Als Klytämnestra aufschreit: „Weh mir, verwundet!" ruft Elektra, als ob sie selbst es wäre, die mordet, dem Bruder zu: „kannst du, triff zum zweitenmal!" Auch bei Euripides muß Elektra den Bruder, der sich mehr aus Furcht vor der bevorstehenden Tat als aus Vorsicht noch für einen Boten des Orestes ausgibt, zur Tat anspornen:

Orestes: Die Vatermörder töten, sag, wie könnt er das?
Elektra: Dreist wagend, was man gegen diesen dreist gewagt.
Orestes: Und hast du Mut? erschlügst mit ihm die Mutter auch?
Elektra: Mit jenem Beil, demselben, das den Vater schlug!

Orestes: Ist das dein fester Wille? soll ich's melden so?
Elektra: Gern sterb ich, wenn ich meiner Mutter Blut vergoß!

Und von der Tat selbst sagt Elektra:

> Und ich ermunternd stand dir bei
> Und faßte selbst das Schwert mit an!

Hier ist deutlich gesagt, daß Elektra sich nur der männlichen Kraft des Bruders zur Ausführung der Tat bedient, daß aber gleichsam die Hand zum entscheidenden Streich gegen die Mutter sie führen muß. Und unzweideutig sagt Tyndareus, der Vater der ermordeten Klytämnestra, in Euripides' „Orestes" zu dem Muttermörder:

> leicht hetzt ich nun die Stadt auf dich
> und deine Schwester, daß man euch die Steinigung gibt.
> Denn sie verdient noch eher als du selbst den Tod,
> Die dich erbitterte auf die Mutter, die dir stets
> feindselige Reden in die Ohren flüstern ließ,
> Wie ihr Agamemnons Geist im Traum erschienen sei;
> Dann von der Buhlschaft mit Aegisth — — —

In dieser Traumerscheinung vom Geist des ermordeten Vaters finden wir das volle weibliche Gegenstück zur Geistererscheinung von Hamlets Vater und Hofmannsthal, der moderne Nachdichter des antiken Elektra-Dramas von Sophokles, scheint in bewußter Anlehnung an Shakespeare die identische psychische Einstellung Hamlets und Elektras noch deutlicher zu betonen. Bei ihm steht Elektras glühender, an Wahnsinn grenzender Haß gegen die Mutter im Mittelpunkt der Tragödie: Wie Hamlet sucht auch Elektra unter dem Schein törichter Spielereien ihr Rachewerk zu fördern, wie dem Dänenprinzen erscheint auch ihr der Geist des geliebten und verehrten Vaters:

> Agamemnon! Vater!
> Ich will dich sehen, laß mich heute nicht allein!
> Nur so wie gestern, wie ein Schatten dort
> Am Mauerwinkel zeig dich deinem Kind!
> — — — — — — — — — — — — — —
> Es ist die Stunde, unsre Stunde ist's,
> Die Stunde, wo sie dich geschlachtet haben,
> Dein Weib und der mit ihr in einem Bette,
> In deinem königlichen Bette schläft.
> — — — — — — — — — — — — — —
> So kommst du wieder, setzest Fuß vor Fuß
> Und stehst auf einmal da, die beiden Augen
> Weit offen — — —

Wie Hamlet infolge der infantilen Fixierung an die Mutter gegen Ophelia offenkundige Sexualablehnung zeigt, so erscheint auch Elektra schon in der antiken Sage (ihr Name: ἀ-λέκτρον = ohne Ehebett, unvermählt) und noch mehr bei Hofmannsthal völlig aller weiblichen

Regungen entkleidet, nur ein gleichsam geschlechtsloser Rachedämon, dessen tödlicher Haß gegen die Mutter jedoch nur aus der sexuellen Eifersucht der gleichgeschlechtlichen Rivalin verständlich wird. Sagt schon bei Euripides Klytämnestra zu Elektra:

Dein Wesen Kind ists, stets dem Vater zugetan
zu sein. Das trifft sich: manche Kinder hängen mehr
Den Männern, manche wieder mehr den Müttern an,

so spricht bei Hofmannsthal Elektra es geradezu aus, daß ihre Libido an den Vater fixiert ist:

Diese süßen Schauder hab' ich dem Vater
opfern müssen — — — — —
— — — — — — — — — — — —
eifersüchtig sind
die Toten: und er schickte mir den Haß
den hohläugigen Haß als Bräutigam.

Wird uns so die Tat der Elektra aus der infantilen Konstellation, die der Mythus in krasser Deutlichkeit realisiert, als eifersüchtiger Haß der Tochter auf die Mutter wegen des geliebten Vaters verständlich, so fordert die kompliziertere Motivierung der Tat des Orest besondere Erklärung. Zwar daß er den Stellvertreter seines Vaters bei der Mutter, seinen Stiefvater Aegisth, aus der infantilen Eifersuchtseinstellung gegen den von der Mutter bevorzugten Nebenbuhler mit einem gewissen Eifer und mit hoher Befriedigung tötet, wird uns nicht wundernehmen. Darum tötet bei Euripides Orest den Stiefvater zuerst und nicht nur, wie bei Aischylos, ohne Zögern und Wanken, sondern freudig jubelnd:

Die Götter ehre, o Schwester, als Urheber erst
Von diesem Glück — — —

Aber wie es zur Rache an der Mutter kommt, die doch die eigentlich Schuldige, dem Vater und der Schwester gegenüber, ist, da verläßt ihn der Mut und das Bewußtsein seiner Rachepflicht, er wird zweifelnd und schwankend. Bei Euripides heißt es:

Orestes (sie erblickend):
Was tun wir jetzo? soll der Muttermord geschehen?
Elektra: Wie? schon beim Anblick deiner Mutter so gerührt?
Orestes: Weh! Wie soll ich morden, die mich säugte[1]) und gebar?
Elektra: So gut durch sie mein Vater und der deine fiel!
Orestes: O Phöbos! dein Orakel ist voll Unverstand. —

Und nun kämpft er einen schweren inneren Kampf:

Elektra: O, nicht so feige! raff dich auf und sei ein Mann!
Orestes: So soll ich ihr dieselbe Falle legen nun —
Elektra: Mit der ihr Mann gefangen und getötet ward!

[1]) Auch der zweite Muttermörder Nero küßt seiner Mutter vor dem Todesgang die Brüste und sieht sich dieselben noch an der Leiche an. Ebenso betont Lohenstein in der angeführten Szene seiner „Agrippina“ (S. 74) diesen auf die erste infantile Liebe hinweisenden Zug.

Orestes: Ich geh! doch schrecklich ist das Werk, das vor mir liegt,
Schreckliches verüb ich: aber wenns der Himmel will
So sei es! süß und bitter ist der Kampf für mich!

Und nach dem Mord erzählt Orestes voll Schauder:

Ach sahst du, wie die Unglückselige aus dem Kleid
Die Brust hervorriß, mir beim Morden zeigte,
Und warf so kläglich (weh, o weh!)
Ihr armes Knie zu Boden, und ich wurde weich?
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Ich hielt mir vor die Augen mein Gewand,[1]) das Schwert
Hob ich dann zur Opferung, ließ
Es fahren durch der Mutter Hals.

Auch bei Aischylos scheut Orest nach der ohne Skrupel vollbrachten Ermordung des Aegisth vor der Rache an der Mutter zurück und muß erst durch seinen Freund Pylades ermuntert und bestärkt werden.

Orestes. Dich such ich auch. Der hat sein volles Maß.

Klytämnestra. Weh mir, erschlagen meine Kraft, Aegisth!

Orestes. Du liebst den Mann? So lieg in einem Grab
Mit ihm; verrate nie den Toten mehr!

Klytämnestra. Halt ein, o Sohn, und scheue diese Brust,
An der du, Kind, so oft mit zarten Lippen
Die süße Muttermilch entschlummernd sogst.

Orestes. Was tu ich Pylades? Verschon ich sie?

Pylades. Wo bleibt der Gott mit seinen Sprüchen dann?
Denk deiner Eide und des Pythotempels;
Nur nicht die Götter jemals mach dir feind!

Orestes. Du hast gesiegt und trefflich mich ermahnt.
Folg mir; denn töten will ich dich bei ihm,
Der dir auch lebend werter als der Vater;
Schlaf auch im Tod bei ihm. Du liebtest ihn,
Und den du lieben mußtest, haßtest du.

(Übers. v. H. Wolzogen.)

Wenn aber Klytämnestra den Treubruch am fernen Gatten mit dem Vorwand entschuldigen will:

Schmerz ist's dem Weibe fern vom Mann zu sein,

so trifft sie damit die verletzlichste Stelle in Orest nur um so sicherer und damit ist ihr Schicksal entschieden. Denn Orest spricht es hier deutlich aus, daß er die Mutter nicht so sehr wegen der Ermordung seines Vaters als wegen ihrer Liebe zu Aegisth bestraft, daß es also auch bei ihm, wie bei Hamlet, letzten Endes eifersüchtige Regungen auf die Mutter

[1]) Hier dient der gleiche Verdrängungsausdruck, das Nichtsehenwollen (Verhüllen), der Abwehr wie anderemale der Wunscherfüllung.

sind, die ihn zum Mord der ehemals geliebten Mutter (vgl. die Hinweise auf die Mutterbrust) bewegen können. Daß aber dieser der Eifersucht (also der Liebe) entspringende Haß des Sohnes gegen die Mutter dem feindseligen Haß des gleichgeschlechtlichen Kindes (der Tochter) an Intensität nichts nachgibt (wenn er auch in seinen affektiven Wirkungen ganz verschieden ist), das zeigt der auffällige der Hamlet- und Orest-Sage gemeinsame Zug, daß die neuvermählte Mutter am meisten den Unwillen des Sohnes wegen ihrer zweiten Heirat fürchtet[1]) und ihn darum zu beseitigen sucht, wie sie seinen Vater beseitigt hatte. Während aber Gertrud sich dazu des Claudius bedient, so daß ihr Anteil an der Tat dunkel bleibt, vermag Klytämnestra noch den Gatten mit eigener Hand aus dem Wege zu räumen. Auch Hamlets Mutter hat ihren ersten Gatten und Vater ihres Sohnes beseitigt, um sich einem andern Mann hingeben zu können; und wie Gertrude sich dazu des Claudius bediente, so steht auch der Klytämnestra Aegisth bei und so bedient sich auch Elektra ihres Bruders zur Ausführung der Tat. Und wie Hamlet seine geliebte Mutter, eben weil er sie zu sehr liebt, in dem Momente haßt, wo sie einem andern Manne angehört, so auch Orest seine Mutter. Wir haben also auch im Schicksal des Orestes eine gewissermaßen vollkommenere Hamlet-Tragödie vor uns, allerdings mit dem charakteristischen Unterschied, daß die Verdrängung im Gefühlsleben der Menschheit hier noch nicht so weit fortgeschritten ist. Orest kann gleichsam noch das ausführen, was Hamlet („von des Gedankens Blässe angekränkelt") ohne tiefe Erschütterung nicht einmal mehr zu denken wagt. Aber auch bei Orest bleibt die gegen seine unbewußt-infantile Liebeseinstellung zur Mutter im eifersüchtigen Affekt und der geliebten Schwester zu Gefallen vollbrachte Tat nicht ohne schwere psychische Folgen, die wir bei Taten, welche infantile, längst verdrängte Wunschregungen realisieren, in der Regel auftreten sehen. Der reuige Muttermörder wird von den Erinyen, den Rachegöttinnen, verfolgt; das heißt, sein Gewissen läßt ihn nicht ruhen, und ähnlich wie dem Hamlet der Geist seines erschlagenen Vaters erscheint, so tritt auch bei Orest der Geist der erschlagenen Mutter auf und treibt die lässigen Furien zur Rache an. Als Wirkung dieser Verfolgung nahmen die Alten den Ausbruch des Wahnsinns an, der überhaupt als Strafe der Erinyen angesehen wird.[2])

„Während die späteren Schriftsteller ihrer äußerlichen Auffassung gemäß, diese Wirkung an die Attribute knüpfen (Peitsche, Fackel, Kentron), wird sie besonders bei Euripides als eine unmittelbare Wirkung auf den Geist gedacht. Bei Orestes tritt der Wahnsinn wie eine Krankheit auf (νόσος μανίας), mit heftigen, Geist und Körper zugleich erschütternden Anfällen, in

---

[1]) Man vgl. hiezu unter den Beispielen krimineller Äußerungen des Ödipus-Komplexes den Fall 11 eines „modernen Orestes" (S. 194).

[2]) Vgl. zu den folgenden Ausführungen den reichhaltigen Artikel „Erinys" in Roschers Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie.

denen ihm die Erinyen in ihrer ganzen Furchtbarkeit erscheinen (Orest. 43, 400, 791, 835 u. Jph. T. 281 ff., 1456). Ähnliches deutet Aischylos wenigstens an (Choe. 283 ff.). Doch wäre es einseitig, darin etwa nur ein „physisches Leiden, das Behaftetsein mit der fallenden Sucht“ zu sehen, wie Hartung, Relig. u. Myth. d. Gr., 3, 68. Die Lokalsagen von Orestes (Paus., 8, 24, 1 . 7, 25, 4) nehmen es als ein geistiges Leiden.“

Die detaillierte Schilderung dieses ganzen Leidens, sowie der Erinyen und ihrer Wirkung überhaupt, die man bei Roscher findet, ist bis in die letzten Details charakteristisch für das Wesen unbewußter Konflikte, so daß wir, ohne der Übertreibung geziehen zu werden oder der Lächerlichkeit verfallen zu können, sagen dürfen, der Orest der Sage zeige das Bild einer im Elternkomplex wurzelnden Psychoneurose, wie sie Freud auch für Hamlet in Anspruch genommen hat. Die Erinyen, von denen Non. Dion. 10, 32 ganz im Sinne der Verdrängungslehre sagt, daß sie „den Wahnsinn hervorbringen, indem sie die früheren Gedanken gewaltsam fortraffen“, entsprechen Projektionen peinigender unbewußter Abwehr- und Reueimpulse in die Außenwelt. Es ist nun für das Verständnis der Sage überaus wichtig und für unsere Auffassung beweisend, daß die Erinyen nicht nur ausschließlich bei inzestuösen Vergehen (im weiteren Sinne) wirksam gedacht wurden, sondern fast immer bei solchen, die der ursprünglichen, nunmehr unbewußten Wunschkonstellation widerstreiten und also am ehesten zu heftiger Reue und Gewissensbissen führen.

„Dem hohen Altertum dieser Gottheiten entsprechend, bezieht sich ihre Wirksamkeit auf die einfachsten sittlichen Verhältnisse, die von der Natur gegeben sind: auf die Pflichten gegen die Eltern und nächsten Blutsverwandten . . . . . Nach den zwölf homerischen Stellen zu schließen, an denen die Tätigkeit der Erinys erwähnt wird, erstreckte sich diese ursprünglich . . . auf Verletzungen der Pietätspflichten (in acht Fällen) und Überschreitungen der den Menschen gesetzten Schranken (in den vier übrigen Fällen); die Erinyen erscheinen da nicht sowohl als Rächerinnen wie als Hüterinnen der die Familie und die menschliche Gesellschaft begründenden Ordnungen. Erst durch die Tragödie kamen Mord und Blutschuld in den Vordergrund. Unter den sechs homerischen Stellen, die ein Einschreiten der Erinyen wegen Verletzung der schuldigen Achtung gegen Familienangehörige enthalten, betreffen vier Fälle die Mutter[1])

[1]) Ähnlich wie Orest wird auch Alkmaion von den Erinyen mit Wahnsinn geschlagen, weil er den Verrat seines Vaters an der Mutter durch ihre Ermordung gerächt hatte. Die Beziehung zur Mutter-Erde scheint darin angedeutet, daß sein eigenes Land mit Unfruchtbarkeit heimgesucht wird und er nur in einem Land Heilung finden kann, das bei der Ermordung seiner Mutter noch nicht bestanden hatte. Er findet es endlich in einer neu angesetzten Insel des Stromes Achelous, wo er seiner ersten Gattin treulos vergessend, eine andere freit, die ihm zwei Söhne schenkt. Dafür wird er von den Brüdern seiner ersten verlassenen Frau getötet, aber von seinen Söhnen wieder an diesen blutig gerächt. — In der Tragödie

und nur einer den Vater . . . . Auch des Ödipus Leiden rühren von den Erinyen seiner Mutter her (λ 280)." Die eine homerische Stelle, wo die Erinys dem Sohne gegenüber für die väterlichen Rechte eintritt ist die Erzählung von Phoinix (vgl. S. 158 f.), den sein Vater unter Anrufung der Erinyen zur Kinderlosigkeit verflucht, weil er auf Bitten seiner Mutter dem Kebsweib des Vaters beigewohnt hatte (Inzestabschwächung). — Ebenso erfüllt in der Tragödie die vom Vater herbeigerufene Erinys die zornigen Flüche des Ödipus gegen seine Söhne (Aesch. Sept., 722—25, 791, 887) . . . . „Die Erinys wachte auch über dem Recht des älteren Bruders, vom jüngeren Gehorsam zu fordern. Späte Schriftsteller schließen sich daran an, indem sie Bruder- und Schwestermord durch die Erinys rächen lassen . . . . Über den Schutz der Gattenrechte sind die Schriftsteller verschiedener Meinung. Bei Aischylos (Eum. 212, 605) erklären die Erinyen ausdrücklich, daß sie den Mord der Klytämnestra am Gatten nicht verfolgen, weil es kein Blutsverwandter ist; ebenso bei Euripides (Or. 584). Bei Sophokles dagegen wird nicht nur gegen die Gattin, die den Tod des Gemahls verschuldet hat, die Erinys angerufen (gegen Deianeira, Trach. 809, 895, und Klytämnestra, El. 112), sondern auch die Bestrafung der ehelichen Untreue durch die Erinys angenommen (El. 276 u. 114)."

Erweisen sich so die Erinyen aufs Unzweifelhafteste als Projektionen unbewußter Seelenregungen[1]), die bald als Hüter der Familienordnung den inzestuösen Morden und Geschlechtsakten vorbeugen, bald als Rächerinnen derselben ihnen folgen, bald wieder — wie in späterer Überlieferung — als Anstifter zu diesen Freveltaten gelten, so zeigen sie auch in ihren psychischen Wirkungen vollauf das Verhalten, das wir von den aus dem Unbewußten hervorbrechenden Verdrängungen kennen.

In Roschers Lexikon heißt es hierüber: „Schrecklich sind sie vor allem durch die unerbittliche Sicherheit, mit der sie erbarmungslos (νηλεόποινοι Theog. 220) auch spät noch strafen als ὑστερόποινοι (Aesch. Ag. 58), als ὑστεροφόροι Soph. Ant. 1074 (ὑστερόπους Orph. Arg. 1167); durch die rücksichtslose Geltung ihres Strafamtes, das sich auch auf die ohne Bewußtsein verübte Tat, wie bei Ödipus, erstreckt, und auf Götter ebenso wie auf Menschen. Der Frevler ist ihnen verfallen und geweiht (Aesch. Eum. 302, 304); sie setzen sich in seinem Hause [in seinen Innern] fest, um nicht mehr daraus zu weichen (Ag. 1186—91), bis sie es

„Alkmaion" von Astydamas tötet der Held seine Mutter, ohne sie zu erkennen (Welcker, Gr. Tr. 3, S. 1056), was auffällig an die Telephos Sage (s. S. 181 f) gemahnt. Alkmaions Muttermord war noch behandelt in Sophokles': Epigonen oder Eriphyles.

[1]) Vgl. in Schillers „Don Carlos" die Worte: „Wie Furien des Abgrunds folgen mir die schauerlichsten Träume." Auch sagt Carlos bezeichnenderweise:

„. . . . Meine erste Handlung
Als ich das Licht der Welt erblickte, war
ein Muttermord."

von Grund aus zerstört haben als ὠλεσίοικοι und φθερσιγενεῖς (Sept. 720. 1054). Ihn selbst aber treiben sie hinaus (Aesch. Eum. 210), folgen ihm auf der Ferse (Soph. El. 1387), den Fuß auf ihn setzend, daß er niederstürzt, bis an das Grab (Aesch. Eum. 334 ff 369)".

In all den angeführten Details erkennen wir, wenn wir uns vom Standpunkt der mythologischen Weltanschauung freimachen, die Schilderung einer schweren Psychoneurose und es bedarf nicht erst des bedeutungsvollen sprachlichen Anklangs der Wirkungsart der Erinyen als ὑστερόποινοι an unsere Bezeichnung für eine der schwersten Nervenkrankheiten (Hysterie), um diese Diagnose zu stützen. Daß im Unbewußten des Muttermörders andere Motive für sein Tun bestimmend waren, die im Wahnsinn durchbrechen, lehrt eine Überlieferung, nach der Orest die Strafe der Selbstentmannung[1]) in symbolischer Form an sich vollzieht. „In Arkadien — heißt es bei Roscher — nicht weit vom späteren Megalopolis stand noch zur Zeit des Pausanias (8, 34, 1 ff) ein Heiligtum der Μανίαι; dort soll Orestes nach dem Muttermorde von Wahnsinn befallen worden sein und sich in seiner Raserei einen Finger abgebissen haben; zum Andenken an diese Begebenheit zeigte man einen Erdhügel mit einem Aufsatz, einen aus Stein gefertigten Finger, in dem F. Liebrecht (Heidelb. Jahrb. 1869, 805) das Grabmahl eines Muttermörders sieht, nach der jetzt noch im Volksglauben erhaltenen Anschauung, daß einem Muttermörder oder einem Kind, das die Mutter schlägt, die Hand zum Grabe herauswachse; daneben läßt Liebrecht die von Belger wiederholte Möglichkeit offen, daß der Daktylos (der Finger) ein Phallos beziehungsweise eine rohgebildete, pfahlartige, vielleicht geradezu phallisch gebildete Herme gewesen sei."[2]) Wie Form und Inhalt der Krankheit des Orestes an die Neurose gemahnt, so zeigt auch ihre Heilung eine auffällige Ähnlichkeit mit der kathartischen Therapie. Charakteristischer Weise beruht sie auf der Doppelseitigkeit des erinyschen Wesens oder, wie wir heute sagen würden, auf der Ambivalenz der Triebregungen. Es heißt bei Roscher:

„Wie viele andere Gottheiten, nach einer durch das ganze Altertum sich hinziehenden Grundanschauung, vereinigen auch die Erinyen eine furchtbare und eine wohltätige Seite. Durch ehrfurchtsvolle Verehrung werden die schrecklichen Rachegöttinnen zu segensreichen Gottheiten, aus Erinyen zu Eumeniden; sie werden deshalb um Abwendung des Unheils und Verleihung

---

[1]) Dazu ist die Überlieferung Hesiods (Theog. 185) zu halten, wonach die Erinyen aus den von der Erde Gäa (der Mutter des Kronos) aufgenommenen Blutstropfen entstanden, die bei der Entmannung des Uranos durch seinen Sohn Kronos vergossen wurden.

[2]) Im VI. Bd. der Anthropophyteia findet sich die Geschichte eines Mannes, der so geil ist, daß er auch Mutter und Schwester nicht verschont; zur Strafe dafür wächst ihm der Penis aus dem Grabe heraus, an dem die Weiber noch fortkoitieren, bis der Pfarrer ihn abschneidet.

von Segen angefleht .... In einem Tempel bestand ein Doppelkult der zürnenden und gnädigen Göttinnen, daß heißt der Erinyen und der Eumeniden, wie die Erzählung beweißt, daß sie dem Orestes zuerst schwarz, nach seiner Heilung aber weiß erschienen seien, und daß er jenen das bei unterirdischen Gottheiten übliche Opfer, diesen ein solches für obere dargebracht habe. Auch zu Keryneia in Achaia kannte man die doppelte Seite der Göttinnen und führte die Verwandlung der Erinyen in Eumeniden auf Orestes, den mythischen Gründer des Heiligtums der „Eumeniden“, zurück (Paus. 7, 25, 7. Schol. Öd. C. 42). Segenbringend sind sie dann, wenn sie versöhnt sind, und die Versöhnung der sonst so unerbittlichen Göttinnen, die Verwandlung der Erinyen in Eumeniden zu erklären, ist die Tendenz des Mythos von dem Gericht über Orestes und der Hauptinhalt von Aischylos Eumeniden. Als „Wohlgesinnte“ halten sie eben das Unglück fern, das sie als „Zürnende“ über das Land zu bringen drohten (Aesch. Eum. 1009).“

Bei diesem Gericht geschieht aber nichts anderes, als was auch die Psychoanalyse, allerdings auf weit komplizierterem Wege, zu erreichen sucht: nämlich der Freispruch des Mörders von jeder ungerechten Schuld, seine Befreiung vom Schuldbewußtsein, das schwer auf seinem Gemüt lastete und es umdüsterte. Mit dieser Entsühnung weichen auch die Erinyen von ihm.[1]) Es werden ihm berechtigte Motive für die Tat zugebilligt, die er — ganz wie Hamlet — im Widerstreit der Pflichten und mit notwendiger Verletzung der Kindespflicht gegen einen der Elternteile begangen hatte. Erzählt doch die Sage, daß er den Mord an der Mutter nur aus kindlicher Pietät gegen den ermordeten Vater begangen habe, daß ihn also die Erinyen des Vaters zum Muttermord getrieben hätten, ganz wie Hamlet der ruhelose Geist des Vaters zur Rache anfeuert. Hat uns aber die Analyse des Hamlet gezeigt, daß diese übertriebene Anschauung von der Vaterrache nur eine Übertäubung der eigenen infantilen Todeswünsche des Sohnes gegen den Vater ist, so verstehen wir vielleicht auch, warum den Orestes, der seinerzeit als halbwüchsiger Knabe die Ermordung des Vaters im Unbewußten vielleicht gutgeheißen hat (auch Claudius repräsentiert ja die Wünsche Hamlets), weil er damit die Mutter für sich zu gewinnen hoffte, später, da diese Hoffnung so bitter ent-

[1]) Einmal nur wird Orest noch rückfällig; vor der Begegnung mit seiner Schwester Iphigenie als er in Tauris ans Land kommt, um das Bild der Pallas Athene zu holen. Er hält das Gebell der Hunde und das Gebrülle der Rinder für die Stimmen der Erinyen, stürzt wie rasend auf die Tiere und stößt mit dem Schwert nach ihnen. — Zu diesem Anfall vergleiche man den rasenden Herakles, der seine eigenen Kinder tötet, sowie den Ajax, der die Schweine in seiner Raserei peitscht. — Auch an die Halluzination des Don Quichote ist zu erinnern, der eine Schafherde für eine Schar von Kämpfern hält, mitten unter sie sprengt und viele tötet.

Dieser letzte Anfall Orests vor der Begegnung mit der Schwester gab Goethe den Anlaß aus seinen eigenen Komplexen heraus die Heilung des Muttermörders in rein menschlicher Weise durch den Einfluß der geliebten Schwester bewirken zu lassen. (Vgl. im II. Abschnitt Kap. XVI über Goethes Schwesterliebe.)

täuscht wurde, zur Rache schreitet. Orestes hat also mehrere einander unterstützende unbewußte Motive zum Muttermord: den eifersüchtigen Haß auf die Mutter, die Erinyen seines Vaters und die geheime Liebe zu seiner Schwester, denen jedoch als mächtigste unbewußte Gegenregung die ursprüngliche infantile Neigung zur Mutter entgegensteht, die im Konflikt mit der Enttäuschung seiner kindlichen Neigung zum Ausbruch der Neurose führt. Aber — und darin offenbart sich wieder der ganze Verdrängungsfortschritt im Seelenleben der Menschheit — erst nach vollbrachter Tat, während bei Hamlet das von unbewußten Motiven geforderte Tun gerade durch die Neurose gehemmt wird. Daß in noch früheren psychischen Entwicklungsstadien der Mensch fähig war, seinen Impulsen hemmungs- und vorwurfslos nachzugeben, zeigt sich darin, daß das alte Epos eine Verfolgung des Orestes durch die Erinyen auch nach der Tat nicht kennt, was erst die tragischen Dichter auf Grund ihrer eigenen Konflikte und Schuldgefühle in die Sage hineinbrachten.

X.

Mittelalterliche Fabeln und christliche Legenden.

O humanae libidinis effrenis impietas, o flamma rationis vorax, impietatis efficax, iustitiae consumptiva! — — — quid faciemus, Jesu bone? piget scribere quae secuntur.

vita Albani martyris.

Wie das Altertum so ist auch das christliche Mittelalter reich an volkstümlichen Erzählungen, Legenden und Dichtungen, die das Inzestmotiv in seinen mannigfachen Ausdrucksformen behandeln. Die zahlreichen Bearbeitungen, Versionen und Übersetzungen dieser Stoffe zeigen das große Interesse, das zu allen Zeiten und bei den verschiedenen Völkern diesem Thema entgegengebracht wurde, und wenn auch die Legendenbildung zum Teil von der antiken Überlieferung beeinflußt ist, so bezeugt doch das immerwährende Aufgreifen dieser Motive und ihre besondere Gestaltung unter dem Einfluß der christlichen Denkweise den regen unbewußten Anteil der Erzähler und Hörer an diesen Geschichten, die durch Üppigkeit und Schwüle der Phantasie von den naiven antiken Überlieferungen unangenehm abstechen. Handelte es sich nur um einfache Herübernahme bestehender Überlieferungen und ihre Übertragung auf die passiven christlichen Heroen, die Heiligen, so bliebe die glühende Sinnlichkeit unverständlich, mit der die blutschänderischen Vergehen aneinander gereiht und aufeinander gehäuft bis zur Grenze des Menschenmöglichen gesteigert werden. Wir müssen auf Grund dieser Tatsache annehmen, daß der große Verdrängungsschub des Trieblebens, der im Christentum seinen Ausdruck gefunden hat, sich nur auf Kosten einer aufs Üppigste entfalteten Phantasietätigkeit aufrecht erhalten ließ, in welcher die unterdrückten Triebregungen einen Tummelplatz finden konnten. Neben Inzestphantasien allen Grades sind es besonders die sado-masochistischen Regungen, welche die Heiligen- und Märtyrer-Geschichten durchsetzen; auch ist es begreiflich, daß die der Verhüllungstendenz dienstbare Sexualsymbolik reichlich verwertet ist

Deutlicher noch als die antike Überlieferung offenbart die christlich Legendenbildung, daß es sich bei diesen Produktionen nur um

mächtig durchbrechende Wunschregungen des Unbewußten handelt, die vom Volk einfach auf seine Heiligen abgewälzt werden, in denen es jedoch nicht nur die Befriedigung dieser Regungen, sondern in der oft ins Unsinnige gesteigerten Reue und Buße die Strafe und Entsühnung dafür findet. Der Heilige leidet so für die bösen Triebregungen aller und wird dafür mit dem höchsten Lohn bedacht, der nicht bloß ein himmlischer ist, sondern oft noch im Diesseits zu den höchsten geistlichen Würden führt. Der christlichen Anschauung von der Sündhaftigkeit des Menschen entsprechend ist in diesen Legenden das Hauptgewicht auf die reuige Buße und gnädige Entsühnung des Sünders gelegt und die im Dienste der unbewußten Triebregungen vollführten Schandtaten erscheinen gleichsam nur als notwendiges Übel, um zu möglichst zerknirschender Reue und entsprechend tiefer göttlicher Gnade zu gelangen.

In ihrem Grundschema weisen diese legendarischen Erzählungen eine so weitgehende Übereinstimmung mit der Ödipus-Fabel auf, daß man vielfach an direkte Entlehnung gedacht hat.

In Roschers Lexikon sind eine Reihe dieser Legenden unter den Parallelen zur Ödipus-Sage angeführt. Es heißt dort: „In fast allen diesen Legenden wird das neugeborene Kind, wie Ödipus in der alten Sage, im Meere ausgesetzt, wie Ödipus zieht der herangewachsene Jüngling, da ihm Zweifel über seine rechtmäßigen Eltern erweckt werden, in die Ferne, befreit das Vaterland von einem drückenden Feind (Analogon zur Sphinx) und heiratet unwissend seine eigene Mutter. Jedoch fehlt hier fast überall der Vatermord.“

Greith im Specilegium Vaticanum (S. 154 u. ff.), Nodilo im 77. Band d. südslawischen Akad. d. Wissensch. (cit. Novakovič) und Comparetti: Edipo e la mitologia comparata (Pisa 1867), nehmen eine indoeuropäische Urverwandtschaft dieser Legenden mit der Ödipus-Sage, keine Entlehnung daraus, an.

Auf Grund unserer psychoanalytischen Einsichten in die Traum- und Neurosenbildung, die unbeeinflußt von äußeren Vorbildern bei den verschiedensten Individuen verblüffend ähnliche Gestaltungen der unbewußten Regungen zeitigt, dürfen wir auch bei den Phantasieprodukten des einzelnen und des Volkes, selbst wenn sie sich mitunter an Überliefertes anlehnen, die auffällige Übereinstimmung der wesentlichen Motivgestaltungen über die ethnographische „Urverwandtschaft“ hinaus auf eine psychologische Identität reduzieren.

Auf die der Legendenbildung zu Grunde liegenden Phantasien, die man hier wohl kaum in naturmythologischer Befangenheit mißverstehen kann, im Detail einzugehen, ist hier nicht möglich. Es sei nur auf das zu Grunde liegende Schema des „Aussetzungsmythus“ und dessen psychologische Zurückführung auf den „Familienroman“ im „Mythus von der Geburt des Helden“ hingewiesen, sowie auf die psychologisch bedeutsame Tatsache, daß die auf das nicht zu verhütende Vergehen folgende Strafbuße in der Regel eine Wiederholung

(Doublette) der bereits in der Aussetzung versuchten Abwehr des gewünschten und doch gefürchteten Schicksals ist. Wie die Strafe der Antike in den Legenden durch die Buße ersetzt ist, so wird das in der Unentrinnbarkeit des antiken „Schicksals“ dargestellte Mißglücken der Verdrängung dieser mächtigen Wunschregungen in den christlichen Ödipus-Tragödien dem Teufel zugeschrieben. Mit dem Hinweis auf die Verführung durch den Teufel, als dem Inbegriff des Bösen, der verpönten Triebregungen und Wünsche, suchte man deren Durchbruch in der Realität und Phantasie zu rechtfertigen. Ähnlich fassen ja auch andere Religionssysteme die bösen Geister, die Dämonen, als Ausdruck unterdrückter Triebregungen auf.

In der Lehre Zoroasters spielen die Dämonen, deren Herr Ahriman durch sein feindliches Streben die Entwicklung der Schöpfung beschleunigt, eine große Rolle. Brodbeck (Zoroaster) bemerkt: „Aus dem apokryphischen Buche Tobias und aus dem Talmud geht hervor, daß die Juden auch an den Dämon der bösen Begierden glaubten; sie nannten ihn Asmodei. Er galt als Urheber aller Hysterie bei Frauen. Auch sonstige Nerven- und Geisteskrankheiten schrieb man nach persischem Vorbild den bösen Dämonen zu. Es ist bekannt, welche Rolle dieser Dämonenglaube bei Christus und seitdem in der Christenheit gespielt hat.“

In ihrer Einkleidung, der weitschweifigen Ausgestaltung und der Komplikation der inzestuösen Greuel erinnern die Legendendichtungen manchmal an die Wahnbildungen der Schizophrenen (Dementia-praecox, -paranoides), an deren Entstehung die Züricher Schule auf psychoanalytischem Wege den weitreichenden Anteil der Inzestphantasien nachweisen konnte. Doch darf man nicht vergessen, daß hier wie dort diese üppigen und anstößigen Phantasien eigentlich dem Unbewußten angehören und nur eine krasse Projizierung, sowie eine durch die bewußte Erfassung bewirkte Vergröberung der verdrängten infantilen Regungen darstellen.

Comparetti (l. c.) bemerkt, die Ödipus-Sage selbst scheine im Mittelalter nicht sehr verbreitet gewesen zu sein: auf ihr basiere eine lateinische Wehklage des Ödipus (hg. v. du Méril Ozanam, Gall Morell und zuletzt von Schmidt im Philol. 23, S. 545 u. ff.) und ein Roman d'Edipus aus der spätesten Zeit des Mittelalters.

Um so bedeutungsvoller ist die Bemerkung Bern. Schmidts (Griechische Märchen, Sagen und Volkslieder S. 248), daß „mancherlei Märchen mit Zügen der Ödipus-Sage in Griechenland im Umlauf sind. Auf Zakynthos wurden mir einige mitgeteilt, in denen unwissentlicher Vatermord und unwissentliche Verheiratung mit der Mutter oder Schwester vorkamen.“ Schmidt erinnert dann noch an das wahrscheinlich auch irgendwo in Griechenland verborgene albanische Märchen, das Hahn (Griech. u. Alb. M., Nr. 98, Leipzig 1864) mit-

teilt, und das eine auffallende Ähnlichkeit mit der Perseus- und zum Teil auch mit der Ödipus-Fabel zeigt:

„Es war einmal ein König, der herrschte über ein Land und ihm war prophezeit worden, daß er von einem Sohn seiner Tochter getötet werden würde, der noch nicht geboren sei. Aus diesem Grund warf er alle Knaben, die seine zwei Töchter bekamen, ins Meer und ersäufte sie (Aussetzung). Der dritte Knabe aber, den er ins Meer warf, ertrank nicht, denn der Wellenschlag warf ihn ans Ufer des Meeres. Dort fanden ihn Hirten, nahmen ihn mit in ihren Pferch und gaben ihn ihren Weibern, um ihn groß zu ziehen (Rettung). Es verging die Nacht, es verging der Tag, und der Knabe wuchs bis in sein zwölftes Jahr und ward sehr schön und kräftig. Zu dieser Zeit hatte sich eine Lubia im Lande des Königs gezeigt, die alle Wasser hatte versiegen lassen; und es war prophezeit worden, daß die Lubia die Wasser nicht eher wieder fließen lassen würde, bis sie nicht die Tochter des Königs gefressen hätte. Der König entschließt sich endlich, die Tochter zu opfern. Er schickt sie an den Ort, wo die Lubia sich aufhält; dort sieht sie aber der Knabe, der zufällig vorbeigeht, fragt sie um den Grund ihrer Trauer und verspricht ihr, sie zu retten. Er versteckt sich, und wie die Lubia kommt, tötet er das Ungeheuer (Sphinx). Er aber nahm den Kopf der Lubia und ließ die Tochter des Königs ziehn, ohne daß sie seinen Kummer erfuhr. Als nun das Mädchen zum König kam und erzählte, wie sie von der Lubia befreit worden war,[1]) ließ er kundmachen, wer die Lubia getötet habe, möge zu ihm kommen, denn er wolle ihn zu seinem Sohn machen und ihm die Tochter zum Weib geben. Als der Jüngling das hörte, ging er zum König und zeigte ihm den Kopf der Lubia und nahm das Mädchen zum Weib, das er von ihr befreit hatte, und es wurde eine große Hochzeit gefeiert. Während sie spielten und sangen, warf der Jüngling seine Keule und traf, ohne es zu wollen, den König und tötete ihn, und die Prophezeiung wurde erfüllt, und der Jüngling selbst wurde König."

Comparetti (a. a. O.) bemerkt, die Erzählung sei unvollständig und von der Erzählerin, einem Weib aus Ljabowo, entstellt worden. Anfangs werde von zwei Töchtern berichtet, die beide verheiratet wären, später nur von einer unverheirateten Tochter. Auch werde nicht gesagt, ob die Tante oder die Mutter des Helden als Witwe zurückgeblieben sei; allerdings lasse die Wendung: „er wußte nicht, daß diese Tat (die Befreiung von der Lubia) sein Unglück bereiten sollte", keinen Zweifel übrig, daß der gräulichere Inzest begangen werde, der Held also seine Mutter zum Weib bekommt. Auch vermutet Comparetti, daß der Schluß der Erzählung fehlt, wo der Held seine Herkunft erkennt. In der Verschweigung des Umstandes, ob der Held seine Tante oder seine Mutter geheiratet habe, ist vermutlich eine ähnliche Abschwächung (Verschiebung) des ursprünglichen Inzestmotivs enthalten, wie sie der Zug, daß er statt des Vaters den Großvater tötet, auch zeigt.

[1]) Die gleiche Motivgestaltung mit Weglassung des Inzests findet sich in dem S. 451 ff. besprochenen Brüdermärchen.

Noch weiter geht die Verdrängung in dem englischen Gedicht: Sir Degore[1]), wo der Inzest vor der Heirat Degores mit seiner Mutter dadurch verhütet wird, daß er ihr ein Paar Handschuhe zeigt, die sie ihm bei seiner Aussetzung in die Wiege gelegt hat und die sie von dem ihr unbekannten Mann erhalten hat, der ihr einst im Walde Gewalt angetan hatte. Ebenso dient ein Degen ohne Spitze, den er ihr mit den Handschuhen zugleich gelassen hat, dem Degore dazu, seinen Vater zu erkennen und zu verhüten, daß er ihn tötet. Es kommt also hier weder zum Totschlag des Vaters noch zum Geschlechtsverkehr mit der Mutter: beide Taten werden noch rechtzeitig verhindert. Das ist ein Ausdruck der Abwehr, wie er beispielsweise auch im Mythos vom Auge und Telephos (S. 181) vorkommt.

Eine ähnliche Verhütung des Inzests zwischen Sohn und Mutter (wobei aber schon ein bewußter Inzest zwischen Bruder und Schwester vorausgegangen ist), findet man im Patranuelo des Jean de Timoneda, eines spanischen Schriftstellers aus dem XVI. Jahrhundert. Daß der Inzest ursprünglich vollzogen worden war, zeigt ein anderes altenglisches Gedicht, das Brunet (Violier des histoires romaines, pag. 197) unter dem Titel: Sir Eglamour of Artois anführt und dessen Inhalt er kurz erzählt: Ein Kind wird mit seiner Mutter in einer Barke auf offenem Meer ausgesetzt. Das Kind wird gerettet und zu einem König gebracht, der es erzieht und dann zum Ritter macht. Der Jüngling heiratet später seine Mutter, ohne sie zu erkennen. Schließlich sühnt er seine Tat mit harter Buße.[2]) In einer schottischen Ballade, „Brown Robyn's Confession" (bei P. Buchan: Ancient Ballads and Songs of the North of Scotland; repr. from the original edition of 1828, Edinburg 1875, I, 108) bekennt Brown Robyn freiwillig, daß er mit seiner Mutter zwei Kinder und mit seiner Schwester fünf gezeugt habe, und bittet, ihn an ein Brett zu binden und ins Meer zu werfen, um so das drohende Ungemach durch Opferung des an Bord befindlichen Sünders abzuwenden. Als er ein paar Stunden geschwommen ist, erscheint die heilige Jungfrau und nimmt ihn seiner schönen Beichte wegen mit in den Himmel.

Ähnlich hat nach einer Bemerkung von Stucken (Artralmythen S. 54. Anmkg.) das norwegische Volkslied „Agnus Dei" (R. Warrens: German. Volkslieder der Vorzeit IV, p. 90 uff.) den verborgenen Sinn, daß das durch Inzest erzeugte Kind ins Meer ausgesetzt wurde, daß aber dann durch seine Vermittlung den Eltern die Höllenstrafe für den Inzest erlassen wird.

---

[1]) Vgl. Warton, The history of englisch poetry, I, 180; Ellis Specimen etc., I, 347. Utterson, Popular Poetry, I, 117. — „Price, annotant Warton, dit que Degore doit être une altération de Dégaré ou l'Égaré, ce qui ferait de ce poème une imitation d'un poème français qui est peut-être Richard li Biaus, récemment publié par M. Foerster, Vienne, A. Hölder, 1874. Cf. d'Ancona, l. c. p. 41" (Constans Anm. S. 123.)

[2]) Das Gedicht: Sir Eglamour steht in: Bishop Percys Folio Manuscript, Ballads and Romances (2. 338), ed by John W. Hales and Fred J. Furnivall, London 1767—86; es hat 1291 Verse. Eine neue Ausgabe von Gustav Schleich, Berlin 1906.

Auch zahlreiche andere Volksballaden behandeln das Inzestthema. Es sei hier nur das bekannte, von Herder übersetzte, alte schottische Lied von Edward mitgeteilt, daß ein Gespräch zwischen Mutter und Sohn darstellt, der den Vater um der Mutter Willen getötet hat. (Ursinus: Balladen und Lieder altenglischer und altschottischer Dichtart, 1777):

Dein Schwert, wie ists von Blut so rot?
Edward, Edward!
Dein Schwert, wie ists von Blut so rot
Und gehst so traurig her! — O!
Ich hab geschlagen meinen Geier tot!
Mutter! Mutter!
Ich hab geschlagen meinen Geier tot
Und keinen hab ich wie er! — O!

Nach anderen Ablenkungsversuchen und nach erneuten Fragen der Mutter gesteht er endlich:

Ich hab geschlagen meinen Vater tot,
Mutter, Mutter!
Ich hab geschlagen meinen Vater tot
Und weh, weh ist mein Herz! — O!
Und was für Buße willt du nun tun?
Edward, Edward!
Und was für Buße willt du nun tun?
Mein Sohn bekenn mir mehr! — O!

Er sagt nun, er wolle ruhelos (wie Kain) von Ort zu Ort wandern. Darauf fragt die Mutter:

Und was willt du lassen deiner Mutter teur?
Edward, Edward!
Und was willt du lassen deiner Mutter teur?
Mein Sohn, das sage mir! — O!
Fluch will ich euch lassen und höllisches Feur,
Mutter, Mutter!
Fluch will ich euch lassen und höllisches Feur,
Denn Ihr, Ihr rietets mir! — O![1])

In den Überlieferungen, die einen bewußten Inzest zwischen Mutter und Sohn durch Verführung von Seiten der Mutter zum Inhalt haben, erkennen wir die psychoanalytisch aufgedeckte Wunschphantasie des Sohnes, von der Mutter ins reale Liebesleben eingeführt zu werden.

Hieher gehört die 23. Novelle des Massucio di Salerno (Constans p. 125). Auch im 13. Kapitel der Gesta Romanorum wird „von einer unlautern Liebe", einem bewußten Inzest zwischen Mutter und Sohn, erzählt. Die Erzählung lautet: Es gab einen Kaiser, der hatte eine schöne Frau, die er gar sehr liebte. Sie empfing im ersten Jahre

[1]) Ähnlich heißt es in einem altdänischen Heldenlied: Sivard, der hurtige Gesell (Rassmann: Die deutsche Heldensage I, 1857, S. 295): „Siffuert der schlug seinen Stiefvater tot, das tat er zu seiner Mutter Wol."

ihrer Ehe und gebar einen Sohn, den sie als Mutter sehr liebte und sogar jede Nacht mit ihm schlief. Als das Kind drei Jahre alt war, starb der König . . . . und auch die Königin beweinte seinen Tod viele Tage. Als sie ihn aber dem Grabe übergeben hatte, lebte sie auf einem Schloß und hatte ihren Sohn bei sich. Sie liebte aber den Knaben so, daß sie seine Gegenwart nicht entbehren konnte, und beide schliefen beständig beisammen, bis der Knabe das achtzehnte Jahr überschritten hatte. Und als der Böse eine so große Liebe zwischen einer Mutter und ihrem Sohn sah, da reizte er sie zu einer Gottlosigkeit, so daß der Sohn seine Mutter erkannte. Die Königin empfing alsbald, aber als sie schwanger war, da verließ ihr Sohn das Reich aus Betrübnis und begab sich in ferne Weltteile. Indessen gebar die Mutter, als ihre Stunde gekommen war, einen sehr schönen Knaben: allein kaum sah sie ihn geboren, als sie ihn auch ermordete, indem sie ihm die Kehle abschnitt." Die Geschichte schließt dann auch, wie die meisten dieser Erzählungen, mit Beichte, Buße, Entsühnung und Tod.

Auch hier fehlt der Totschlag des Vaters, der drei Jahre nach der Geburt des Sohnes stirbt. Diese Beseitigung des Vaters, ohne die Sünde des Vatermords, entspricht bei weitem besser als der Totschlag dem kindlichen Wunsch nach der Abwesenheit (dem Totsein) des Vaters. Bei diesem blutschänderischen Verhältnis ist das Hauptgewicht auf die Ätiologie gelegt, die merkwürdigerweise mit der Aetiologie übereinstimmt, die Freud in ähnlichen Fällen von Neurose aufgedeckt hat: nämlich das Schlafen des Kindes im Bett oder im Zimmer der Eltern und die Belauschung ihres ehelichen Verkehrs. Brunet bemerkt in seiner Ausgabe der Violier des hist. rom. zu dieser Erzählung, er habe einige ähnliche Geschichten bei Vincent de Beauvais (Speculum historiale, lib. VII, cap. 93 gelesen.) Cf. auch Wright, Latin Stories, no 112 (Constans, p. 123).

Constans erwähnt (p. 121 f.) ferner eine Erzählung, die den Titel: „dit du Buef" führt.[1]) Eine Witwe, vom Teufel verführt, pflegt Umgang mit ihrem Sohn. Der geht zum Papst, um ihm sein Vergehen zu bekennen; der heilige Vater behält ihn bei sich. Die Mutter bringt inzwischen eine Tochter zur Welt, mit der sie einige Jahre später auch nach Rom geht, um Vergebung beim Papst zu erlangen. Sie trifft dort ihren Sohn, und der Papst befiehlt ihnen, ihre Körper, mit Ausnahme der Hände, der Füße und des Gesichts, in eine Rinderhaut zu stecken und so, jeder für sich, die Welt zu durchwandern. Nach sieben Jahren kommen sie wieder zusammen und sterben alle drei in einer Nacht unter wunderbaren Erscheinungen. D' Ancona hält zu dieser Erzählung eine Fabel, veröffentlicht von Méon (Nouv. recueil de fabl. et contes, II,

---

[1]) Siehe Jubinal, Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux, et autres pièces inédites des XIIIe, XIVe et XVe siècles, t. I, 42; et. Hist. litt. de la France, t. XXIII, p. 121

394), unter dem Titel: La borjoise qui fu grosse de son fil, und von Jubinal: (a. a. o., I, 79) unter dem Titel: Le dit de la bourjoise de Romme, wo die Frau eines reichen Senators ihr Kind tötet, das sie von ihrem eigenen Sohn hat. Durch eine harte Buße wird sie entsühnt. D' Ancona nennt außerdem noch: El libro de los enxemplos por a. b. c., de Climente Sanchez, § CCV, (ap. Gayangos, Escritores en prosa anteriores al siglo XV, Madrid, Rivadeneyra, 1860), und, nach Liebrecht, Wright: Latin Stories, n⁰ 110, sowie Cäsar Heisterbach, Illustr. mirac. I, 2, c. 11. — Auch Lynkeus' (Popper) Novelle „Gärende Kraft eines Geheimnisses" behandelt die Verführung des unerfahrenen Sohnes durch die Mutter (vgl. S. 265 Anmerkg. 1).

Die größte Ähnlichkeit mit der Ödipus-Fabel weist die Judaslegende auf und wegen dieser auffallenden Übereinstimmung haben auch die meisten Forscher sie nur für eine christliche Überarbeitung der Ödipus-Fabel erklärt.

Der Inhalt der Legende lautet nach Diederichs (Russische Revue, 17, 1880, S. 119 bis 146). Vor der Geburt des Judas wurde seine Mutter Cyborea durch einen Traum gewarnt, sie werde einen ruchlosen Sohn zur Welt bringen, zum Verderben seines ganzen Volkes. Nach der Geburt des Kindes beschlossen die Eltern, um die direkte Tötung des Knaben zu vermeiden, ihn in einem Kästchen auf dem Meer auszusetzen; er ging aber nicht zu Grunde, sondern wurde von den Wellen an eine Insel, Scariot, getrieben, dort von der kinderlosen Königin gefunden und als ihr eigenes Kind erzogen. Als aber später das Königspaar selbst mit einem Sohn beschenkt wurde, mußte der Findling hinter dem legitimen Kind zurückstehen. Judas behandelt den bevorzugten Nebenbuhler mit Bosheit und Neid und wird endlich sein Mörder. Aus dem Lande flüchtig, begab er sich nach Jerusalem und fand einen Dienst am Hofe des Pilatus, der ihn zu seinem ersten Vertrauten erhob und über sein ganzes Hauswesen setzte. Einst hieß ihn nun sein Herr aus einem benachbarten Garten[1]) prachtvolle Äpfel holen, die sein unbezwingliches Verlangen erregt hatten. Es entsteht ein Streit zwischen dem diensteifrigen Judas und dem Besitzer des Gartens, Judas erschlägt im Jähzorn seinen Gegner mit einem Stein und wird so unbewußt zum Vatermörder. Pilatus aber gab dem Judas die Witwe des Erschlagenen zur Frau. die von dem Totschlag nichts wußte, und glaubte, ihr Mann sei eines natürlichen Todes gestorben. Die Trauer Cyboreas wegen der harten Schicksalschläge, die sie betroffen hatten, veranlaßte Judas, den früheren Ereignissen ihres Leben nachzuforschen. Aus der Kombination ihrer Mitteilungen mit dem, was ihm über seine Auffindung am Meeresufer bekannt geworden war, ergab sich ihm die Gewißheit, das er, der seinem ganzen Volk Verderben bringen sollte,

[1]) Auf die reiche Symbolik, die hier ähnlich wie in manchen Träumen vor der direkten Darstellung des Verbotenen dasselbe in verhüllter Form antizipiert, kann nicht näher eingegangen werden. Die zum Teil bereits erwähnten, z. T. bekannten Symbole sind durch Unterstreichung hervorgehoben.

seinen Vater erschlagen und seine Mutter geheiratet hatte. Tief erschüttert begibt er sich auf den Rat seiner Mutter zum Heiland und bekennt ihm seine Taten. Jesus nimmt ihn liebreich auf und erhebt ihn zum Apostel. Sein Verrat am Heiland ist aus den Evangelien bekannt und es scheint, daß die allmählich zur Legende gewordene apokrypte Geschichte des Judas Ischariot dem Bedürfnis entsprungen war, Judas, dem Erzschelm (wie ihn Abraham a Santa Clara nennt), auch jenes Laster zuzuschieben, das man infolge der Verdrängung als besonders verabscheuungswürdig empfand.

Diese Legende wurde zuerst aufgezeichnet (zwischen 1270 und 1298) von Jacobus a Voragine (Legenda aurea ed. Gräße, p. 184 u. ff.), der sie aus einer „historia licet apocrypha“ entnommen haben will; sie ist in lateinischer, englischer, deutscher, französicher, italienischer, spanischer, catalonischer, schwedischer, altböhmischer und russischer Bearbeitung, teils in gebundener, teils in ungebundener Rede, vorhanden. Creizennach (bei Paul und Braune, Beitr. z. Gesch. d. deutsch. Spr. u. Litt. II, 1876, p. 201 u. ff.) führt zwei Gedichte in lateinischer und drei in englischer Sprache an. Die Judas-Legende war also, wie man sieht, im Mittelalter sehr verbreitet und populär.[1]) Die verschiedenen Bearbeitungen, Fassungen und Ausgaben findet man angeführt und ausführlich behandelt bei Constans (La légende d' Oedipe, p. 98 etc.) und im Vorwort von A. d' Anconas Ausgabe der „leggenda di Vergogna et la leggenda di Giuda“ (Bologna 1869). Unter diesen Angaben findet man auch Dramatisierungen der Judas-Legende: so in einer Episode im „Mystère de la Passion de Jehan Michel (XVe siècle), intitulé: la Vengeance de la mort de Nostre Seigneur. La scène entre Ruben et Judas y est traitée de façon à rendre celui- ci plus coupable“ (Constans).

In dem „Mystére de la Passion en provençal de la bibliothèque Didot, encore inédit“ hat die Legende einige Abänderungen erlitten. Judas, der hier seine Lebensgeschichte selbst erzählt, sagt, sein Vater und seine Mutter hätten ihn auf dem Meer ausgesetzt, um das Kind dem von König Herodes angeordneten Gemetzel unter den Neugebornen zu entziehen. Es ist hier die ältere und tiefere Motivierung der Aussetzung, durch die unheilvolle Verkündigung von der Geburt des Knaben, in Anlehnung an die Evangelien verflacht und veräußerlicht. Auch die Erkennung zwischen Mutter und Sohn, die in der Fassung der Legenda aurea sehr schön durch das Bewußtwerden unbewußter Ahnungen (ähnlich wie bei Ödipus) erfolgt, ist hier ganz äußerlich aufgefaßt. Bevor die Mutter den Knaben aussetzt, brennt sie ihm mit einem heißen Eisen ein Zeichen auf den Rücken, woran sie ihn dann, nach der blutschänderischen Heirat, wieder erkennt. Dieses Motiv, die Verwundung des Kindes vor der Aussetzung, findet sich zwar schon bei Ödipus; aber dort hatte die Verletzung den Zweck, das Kind um so sicherer dem Tod zu überliefern; die Er-

[1]) Vgl. noch H. Freytag: Judas Ischariot in d. deutsch. Wissensch., Predigt, Dichtung und bildenden Kunst unseres Jahrhunderts (Prot. Kirchenzeitg. 1896).

kennung im „Ödipus“ wird durch rein psychische Momente herbeigeführt, während hier die Mutter dem Kind die Verwundung beibringt, um es an den Spuren der Verletzung wieder zu erkennen. Eine ähnliche rationalistische Verwertung psychologisch tief begründeter Motive werden wir in den Legenden noch oft finden. In dieser Fassung der Legende fehlt auch der Mord des Pflegebruders, der die gleichfalls aus Eifersucht erfolgende Beseitigung des Vaters antizipiert. Der Vater des Judas kommt zufällig in das Land, wo Judas aufgezogen wurde, gerät mit ihm in Streit und wird erschlagen. Judas flieht hierauf nach Judäa, verliebt sich in seine Mutter, heiratet sie und zeugt mit ihr zwei Kinder. Wie alles andere, so ist auch die inzestuöse Neigung des Sohnes, die ja schon durch die Heirat mit der Mutter versinnlicht ist, noch durch den Kindersegen gleichsam materialisiert. Auch dieser Kindersegen ist, wie wir bereits aus der Ödipus-Sage wissen, eine spätere Zutat, denn die ursprüngliche Sage weiß von Kindern der Jokaste und des Ödipus nichts. Judas begibt sich, nachdem er in seiner Gattin seine Mutter erkannt hat, zum Heiland, der ihnen befiehlt, sich voneinander abzusondern.

Die russischen Verwandten der Judas-Legende teilt Diederichs (a. a. O.) mit. Unter anderem eine Legende aus einer Sammelhandschrift des XVII. Jahrhunderts: In einer Stadt — später wird sie Kreta genannt — lebte ein Kaufmann, namens Pouliwatsch, der einst das Gespräch zweier Tauben vernahm, die miteinander sprachen: unser Herr wird Freude haben: seine Frau wird ihm einen Sohn gebären, den man Andreas nennen wird, und dieser Knabe wird seinen Vater erschlagen und seine Mutter zur Frau nehmen und wird 300 jungfräuliche Nonnen entehren. Der Mann gab darauf die Weisung, das Kind nach seiner Geburt sofort zu töten, die Mutter aber hielt das für Sünde und ließ es taufen, wobei ihm der Name Andreas gegeben wurde, ließ dann seinen Leib mit einem Messer aufschneiden, es an ein Brett binden und aufs Meer aussetzen. So wollte sie, wie es scheint, das Unheil beseitigen, ohne unmittelbar an dem Tode des Kindes Schuld zu sein. Die Wellen trieben das Kind 30 Meilen weit zu einem Nonnenkloster, das der Mutter Gottes geweiht war und den Namen des unverbrennbaren Dornbusches führte. Hier wurde das Kind, das kaum noch atmete, von einer Nonne gefunden und der Äbtissin überbracht. Man beschloß, es am Leben zu erhalten; die klaffende Stelle wurde zugenäht und dem Kinde als Nahrung Ziegenmilch gegeben. Der Knabe erhielt später Unterweisung bei einer Nonne und erreichte in dem Kloster ein Alter von 15 Jahren. Da begann der Teufel, der Feind des christlichen Volkes, sein Werk und erregte in ihm schlimme Gedanken, so daß er alle 300 Nonnen entehrte, teils mit Gewalt, teils durch Überlistung. Er verführte mich, sagte die Äbtissin, mit vielen Beispielen von dem Fallen früherer Menschen in Sünde, der Zöllner und Bedrücker und aller Gerechten von jeher und sprach: mit Buße und Tränen und Almosen haben sie sich gerettet. Aus dem Kloster vertrieben, kam

nun Andreas in die Stadt Kreta und nahm Dienste bei seinem eigenen, ihm unbekannten Vater, wo ihm aufgetragen wurde, dessen Weinberg[1]) zu bewachen und jeden, der sich darin betreffen ließe, zu erschießen. Um die Zuverlässigkeit des Knechts zu prüfen, kam einst der Herr selbst um Mitternacht in den Weinberg, und Andreas, der ihn für einen Dieb hielt, schoß ihn nieder. So erfüllte sich die zweite Untat, die von ihm verkündet worden war. Darauf berichtete er der Herrin, was ihm begegnet war, und diese wählte ihn in kurzer Zeit selbst zu ihrem Mann. Das Geheimnis, das bis dahin bestanden hatte, ward nun aufgedeckt, als die Frau die Narbe an seinem Leib gewahr wurde, und er ihr über seine früheren Schicksale Aufschluß gab. Da sprang Andreas von seinem Lager auf und sprach: wehe mir Ruchlosem, ich habe mich nach dem Gesetz mehr versündigt als alle Menschen. Seine Mutter schickte ihn darauf zu einem Beichtvater, um seine Sünde zu beichten und um Vergebung zu bitten. Da der Beichtvater aber die Summe seiner Vergehungen zu groß fand und sie nicht vergeben wollte, erschlug ihn Andreas mit dem Kirchenpult und begab sich zu einem anderen. Auch der glaubte, eine Sünde auf sich zu nehmen, wenn er ihm die Absolution erteilte — — —: auch diesen Priester erschlug Andreas und versuchte es mit einem dritten, aber mit gleichem Erfolge, worauf er ihm in gleicher Weise lohnte. Endlich wandte er sich an den Bischof von Kreta, den er als einen umsichtigen und gottesfürchtigen Mann kannte; wenn auch der ihn abweisen sollte, dann wollte er in die Ferne zu einem fremden Herrscher ziehen und dann mit Heeresgewalt zur Rache gegen Kreta und seinen Bischof wiederkommen. Allein zu diesem äußersten brauchte er nicht zu greifen. Der Bischof hielt den Mann voll trotziger Kraft für ein auserwähltes Werkzeug Gottes, fürchtete das Gericht und den Tod, erteilte dem Andreas und seiner Mutter geistliche Belehrung und entließ sie. Zur Buße ward Andreas in einem Keller von drei Faden Tiefe und einem halben Faden Breite hinabgelassen und mit Ketten angeschlossen: wenn der Keller mit Erde gefüllt sein und die Erde oben über ihm sein werde, dann seien ihm seine Sünden vergeben. Der Mutter wurden die Nasenflügel durchbohrt und ein Schloß daran gehängt; der Schlüssel aber wurde ins Meer geworfen mit den Worten, ihre Schuld wäre einst gesühnt, wenn er wieder daraus hervorkäme. Sie sollte von da ab, ihres Besitzes entäußert, durch die Welt ziehen und Gott preisen, der Sohn aber in seinem Gefängnis geistlichen Übungen obliegen, wozu ihm auch Tinte und Papier dienen sollten, die er vorher erhalten hatte. Nach 30 Jahren, als die Frau wieder bei dem Bischof erschien, wurde der Schlüssel im Leibe eines Fisches gefunden und ihrer seltsamen Buße ein Ziel gesetzt, worauf der Bischof sie in ein Kloster aufnehmen ließ. Als man aber die Stelle aufsuchte, wo Andreas hinabgelassen worden

---

[1]) „Man hat mich zur Hüterin der Weinberge gesetzt; aber meinen Weinberg, den ich hatte, habe ich nicht behütet" (das Hohe Lied Salomonis 1, 6).

war, fand man ihn oben auf dem Kellerraume sitzend, wie er eben den neunten Gesang des großen Kanons vollendete. Da priesen der Bischof und seine Begleiter Gottes Gnade und erkannten, daß auch ihm die Sünden vergeben seien. Der Kanon wurde vor dem Volk in der Kirche vorgelesen, und noch alljährlich in der Zeit der großen Fasten, namentlich am Donnerstag der fünften Woche, wird er beim Gottesdienst angewendet. Der gerechtfertigte Sünder wurde gleich seiner Mutter fürs Kloster bestimmt und gelangte nach dem Tode des Bischofs zur bischöflichen Würde in Kreta. Die Erzählung schließt: „Und Gott gewährte dem Andreas, 30 Jahre Bischof in der Stadt Kreta zu sein. Er lebte gottgefällig und gerecht, flehte Gott an mit Fasten und Gebeten und Almosen und Tränen, errichtete viele Kirchen und brachte viele Menschen zum Heile und war gegen die Menschen barmherzig und verschied zum ewigen Leben in Jesus Christus, unserem Herrn. Dem sei Ehre jetzt und immerdar von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen." Diederichs bemerkt dazu, daß die Entstehungszeit dieser Legende unbekannt sei und daß sie, nach dem vorkommenden Namen Pouliwatsch zu schließen, südslawischen Ursprungs sein dürfte. Der Heilige selbst sei eine geschichtliche Person und man sähe hier (wie auch in den meisten anderen Legenden) einen Heiligennamen für den Träger einer erfundenen Erzählung verwendet. Andreas, der Erzbischof von Kreta, sei ein Zeitgenosse der monotheletischen Streitigkeiten gewesen und soll auf dem sechsten ökumenischen Konzil zu Konstantinopel (680) als Vertreter des Patriarchen von Jerusalem erschienen sein; doch steht seine Rechtgläubigkeit nicht ganz zweifellos da, denn bei Theophanes werde er im Jahre 712 auf der Seite des Kaisers Philippicus Bardanes als ein Gegner der Beschlüsse des Konzils genannt. Von seinem Leben sei nur weniges zu ermitteln gewesen, darunter nichts, was sich mit unserer Erzählung berühre. Sein Ansehen gründe sich vornehmlich auf seine Schriften und besonders auf den großen Bußkanon, der in ausführlichen Betrachtungen der sündigen Seele, durch Vergleiche mit den Sündern und den Gerechten des alten und neuen Bundes, ihre Schuld zum Bewußtsein zu bringen suche.

Wir können die reiche Sexualsymbolik dieser Legende sowie die psychologische Bedeutung gewißer Züge hier nur flüchtig streifen. Auf die Symbolik des Weinbergs sowie des strafweisen Verschlusses der weiblichen Genitalien wurde schon hingewiesen. In seinen mythologischen Gleichungen setzt Stucken (Astralmythen Gl. XLII B., XLVI C) den von einem Fisch verschluckten Schlüssel, der auch in der Gregorius-Legende vorkommt, dem von ähnlichem Schicksal betroffenen Phallus des Osiris gleich, so daß wir auch hier als Strafe des Inzests die Kastration beim Manne und den Verschluß (Zunähen, Schloß) beim Weibe fänden. Die Vergewaltigung der 300 Nonnen weist in charakteristischer Verschiebung darauf hin, daß dem ursprünglichen Sinne nach der skrupellose Andreas auch vor der bewußten Vergewaltigung der Mutter nicht zurückgeschreckt sein dürfte, wie

anderseits der Totschlag der drei Priester sowie der für die Legenden (vgl. Gregorius) typische, hier bloß geplante Kriegszug (gegen den Vater) den von den Literaturhistorikern vermißten Vatermord vertritt und verdeckt.

Hervorhebung verdient der auch in anderen Legenden wiederkehrende Zug, daß die Witwe des getöteten Mannes den Mörder des Gatten wie die Erzählung naiv andeutet, bald darauf zum Manne nimmt. Diese lückenlose Aneinanderreihung der beiden im Unbewußten eng miteinander verbundenen Wunschmotive läßt gleichsam ein Stück des primitiven Gerüstes durchblicken, durch dessen Verhüllung und Entstellung das komplizierte Sagengebilde entsteht. Die gleiche übereilte Heirat („overhasty marriage") ist eine der Hauptgründe von Hamlets Haß gegen seine Mutter und sie bedingt auch die Verschärfung der feindseligen Einstellung Orests in der Elektra-Sage.

Diederichs berichtet ferner andere kleinrussische und großrussische Legenden und Märchen, die mit der Judas-Legende verwandt sind und von hierher gehörigen Überlieferungen im hohen Norden, dem finnischen Karelien. Aber außer bei der großrussischen Fassung besteht seiner Ansicht nach bei den anderen Versionen kein Zweifel darüber, daß sie aus der mitgeteilten Legende vom Andreas von Kreta hervorgegangen seien. In einer kleinrussischen Erzählung, die aus dem Munde eines Schneiders im Gouvernement Jekaterinoslaw vernommen wurde, erschlägt der Sohn außer dem Vater auch noch die Mutter, als der Inzest entdeckt wird. Diese Taten sind aber den Eltern schon vorher bekannt. Denn einst träumte ihnen, ihr Sohn werde seinen Vater erschlagen, mit seiner Mutter zusammenleben und auch diese erschlagen. Hierauf folgt, ähnlich wie bei Andreas (jedoch mit Wegfall der Nonnen), die Verwundung, Aussetzung, Auffindung und Erziehung des Knaben, der Dienst bei seinem unbekannten Vater, seine Bestellung zum Hüter des Gartens und die Tötung des Herrn, der seine Wachsamkeit prüfen will; darauf die Heirat mit der Mutter, die er dann erschlägt, sobald sie ihm entdeckt hat, daß sie seine Mutter ist. Dann folgt der Totschlag zweier Priester, die ihm die Auferlegung einer Buße verweigern, bis ihm endlich der dritte eine Aufgabe erteilt: Nimm diese Kohle von einem Apfelbaum, pflanze sie dort auf jenem Berg, bringe am Morgen und am Abend auf den Knien Wasser mit dem Mund herbei und begieße diese Kohle; wenn sie gedeihen wird und Äpfel reifen, so schüttle den Baum; werden die Äpfel hingestreut, so sind dir deine Sünden vergeben. Nach 25 Jahren wurden die Äpfel reif, er schüttelte den Baum und die Äpfel fielen herab, bis auf zwei. Da ging er wieder zu dem Priester. Der setzte ihn in einen Brunnen, schloß die eiserne Tür zu, schüttete Erde darauf und warf den Schlüssel ins Meer. Nach 30 Jahren wurde der Schlüssel im Leib eines Fisches gefunden; man suchte die Stelle des Büßenden auf, er war aber dort schon gestorben und eine Kerze brannte über ihm. So hatte er doch Vergebung seiner Taten gefunden. In der doppelten Buße — bemerkt Diederichs — darf man

die Hereinziehung einer anderen Überlieferung erkennen, die ebenfalls unter dem kleinrussischen Volk in Podolien, Galizien und Südrußland nachgewiesen ist; von einem gewaltigen Räuber, der Vater und Mutter erschlagen und bei mehreren Priestern vergeblich nach einem Weg der Buße gesucht hat, bis ihm zuletzt auferlegt wird, die Kohlen eines verbrannten Apfelbaumes (oder einen Stab von Apfelholz) zu begießen. Nach einer Darstellung gelingt ihm dann auch mit Hilfe des Priesters auf dreimaliges Schütteln das Herabwerfen der beiden Äpfel zu bewirken, die zuerst am Baum geblieben waren; nach anderen Versionen gelingt ihm das aber nicht, was dann zu bedeuten hat, daß ihm zwar für seine anderen Frevel, aber nicht für den Elternmord, Vergebung zu teil geworden sei. Er findet dann, als Hirte des Priesters, volle Vergebung, als er mit seinem Stab einen Fronvogt niedergestreckt hat, der sogar den Verstorbenen keine Ruhe gewähren, sondern sie zu Frondiensten treiben wollte. Diesen Zug, daß der Büßende durch den Totschlag eines sittlich noch mehr Verschuldeten wider eigenes Erwarten das Ziel seines Mühens und Suchens findet, enthält — wie Diederichs weiter ausführt — auch ein finnisches Märchen, worüber Schiefner in den Mélanges russes 2, 622 u. ff. (Bull. hist.-philol. t. 12, 24), nach der Sammlung von Rudbeck (Salmelainen, Helsingfors 1852), Mitteilungen macht. Eine deutsche Übersetzung dieses Märchens unter dem Titel: Die Weissagungen, steht im Archiv f. wissensch. Kunde von Rußland (Band 17, 1858, S. 14—20). Da wird das Unheil, das einst durch das Kind angerichtet werden soll, in der Nacht seiner Geburt von zwei weisen Männern vorausgesehen und gelangt zur Kenntnis des Vaters, der ihr Gespräch zufällig anhört. Der Bauer, dem das Kind geboren wurde, blieb anfangs unbesorgt, bis ein anderer Ausspruch jener Männer sich zu seinem und zu seines Weibes Schrecken erfüllte. Voll Furcht darüber, daß das Kind am Ende auch seinen Vater töten und seine Mutter heiraten werde, wie es vorausgesagt worden war, weihten es die Eltern dem Untergang und setzten es, mit einer Wunde in der Brust, auf einem Brett festgebunden, aufs Meer aus. Das übrige spielt sich — mit Ausnahme der Tötung der Mutter — ähnlich wie in der kleinrussischen Erzählung ab: Wieder an den Strand getrieben wird der Knabe von einem Abt aufgenommen. Erwachsen tritt er in die Dienste eines Bauern; als er bei Nacht die Rüben hütet, hat er das Unglück, seinen Herrn zu erschießen, den er für einen Dieb hält. Später nimmt ihn die Witwe zum Mann. Die Narbe auf seiner Brust führt zur Entdeckung. Die sonderbare Buße durch den Totschlag eines ärgeren Sünders wiederholt sich auch hier (Schreck: Finnische Märchen XXV). Ferner berichtet Diederichs noch eine andere Version, die Kostomarov in einigen Gouvernements gehört hat. Ein heidnischer König befragt nach der Geburt seines Sohnes einen Wahrsager um das Schicksal des Kindes und erhält den Bescheid, aus ihm werde ein solcher Bösewicht werden, wie es noch keinen in der Welt gegeben habe: er werde seinen Vater töten und sich mit seiner Mutter verbinden. Der Befehl, das Kind im Walde wilden Tieren

preiszugeben, wird durch die Mutter, die eine geheime Christin ist, vereitelt; sie macht selbst ein Kästchen, legt den Knaben, mit einem Evangelienbuch auf der Brust, hinein und setzt es in die Donau, damit sie es zu guten Leuten trage. Ein Mönch zieht das Kästchen aus dem Wasser, tauft das Kind und nimmt es ins Kloster auf, wo es bis zu seinem achtzehnten Jahr verbleibt. Dann zieht der Jüngling aus und kommt zu einem christlichen König, dem er im Kampf gegen den Heidenglauben beisteht. Er besiegt einen wilden und grausamen Heidenkönig und enthauptet ihn, obwohl der Gegner um Gnade fleht. Das versammelte Heidenvolk verlangt nach der Taufe, die in der Donau vollzogen wird, erhebt den Überwinder des Tyrannen zu seinem Herrscher und bittet die verwitwete Königin, sich mit ihm zu verbinden. Nachdem die Ehe bereits sieben Tage gedauert hatte, erkundigt sich die Königin nach der Herkunft und den Verhältnissen des neuen Gemahls und entdeckt so, daß sie seine Mutter ist, und daß er in dem Heidenkönig seinen Vater getötet hat. Sie verwünscht sich und ihn, sagt, er möge sich in Wälder und Schluchten begeben, den Tieren zur Beute (wie bei der Aussetzung) sie aber wolle sich in die Fluten stürzen, die einst, zu beider Unheil, ihn erhalten hatten. Er geht darauf zu einem Mönch, der ihm eine Buße auferlegt und nach 30 Jahren finden seine Sünden Vergebung; bald darauf stirbt er.

Endlich bemerkt Diederichs noch, daß in den Liedern der Kleinrussen Bruchstücke aus den mitgeteilten Erzählungen vorkommen; dort ist aber immer von der Aussetzung zweier Söhne die Rede (Kostomarow nennt übrigens nur einen Sohn). So setzt in einem Liede aus Wolhynien eine Witwe ihre zwei neugeborenen Söhne auf der Donau aus (Jagič, Arch. f. slav. Philol. I, 316). Im zwanzigsten Jahr kam ein Schiff die Donau herauf und zwei donsche Brave darauf. Der eine sagt: „Sei gegrüßt, Witwe, liebst du den vom Don? Wirst du dem vom Don folgen? — O, ich liebe den vom Don und werde ihm folgen: zu dem einen gehe ich selbst, zu dem andern sende ich die Tochter! — Sie nahm die beiden in ihrem Haus auf und bewirtete sie mit Wein und Meth. Ach du Witwe, du junge, töricht ist dein Kopf! Du selbst hast uns geboren, in die stille Donau gesetzt und die Donau gebeten: ach du stille Donau, nimm meine Kinder auf! Was für eine Welt hat jetzt angefangen, daß ein Bruder seine Schwester nicht erkennt! O, und was ist das für eine Welt geworden, daß ein Sohn die Mutter nimmt! Gehe hin, Mutter, ertränke dich, ich aber werde in den dunklen Wald gehen, möge ein Tier mich verzehren!“

In diesem kleinrussischen Lied kommt zwar der Inzest mit der Mutter (und auch mit der Schwester) vor, aber es fehlt die Tötung des Vaters, eine charakteristische Variante, der wir noch oft begegnen werden. Bemerkenswert ist es allerdings, daß in fast allen diesen Fällen vom Vater überhaupt nicht die Rede ist: Der Totschlag des Vaters ist zur Vaterlosigkeit abgeschwächt. Auch diese Form des Inzest-Motivs ist in zahlreichen Liedern, Märchen und

volkstümlichen Erzählungen vertreten. Novaković hat im Archiv f. slaw. Phil. (11, 1888, S. 321 u. ff.) über „die Ödipus-Sage in der südslawischen Volksdichtung“ berichtet. Er beruft sich auf Professor Nodilo in Agram, der eine große Ähnlichkeit zwischen der griechischen Ödipus-Sage und dem Inhalt der serbischen Volkslieder vom „Nahod Simeum“ und „Momir und Grozdana“ gefunden hat.[1]) Nodilo behaupte sogar, in der serbischen Version wären einige uralte Züge, zu denen selbst die altgriechische Erzählung nur Varianten bieten solle.

Das serbische Volkslied: Der Findling Simeon steht in Talvjs Übersetzung der Volkslieder der Serben (3. Aufl., Leipzig 1853) unter den ältesten Heldenliedern, die in ihrem Grundwerk aus dem XV. und XVI. Jahrhundert stammen. Das Lied beginnt mit der Auffindung des in einem bleiernen Kästchen ausgesetzten Knaben durch einen Abt. Der Knabe wird aufgezogen und seine wunderbare Begabung zeigt sich bald. Aber aus Neid verraten ihm die Gespielen einmal, daß er ein Findling sei. Er zieht nun aus, um seine Eltern zu suchen, und irrt neun Jahre lang umher. Auf dem Rückweg ins Kloster kommt er an der Feste Buda vorbei. Die Königin sieht ihn, läßt ihn durch eine Sklavin rufen, bewirtet ihn und bietet ihm ihre Liebe an:

„Bleibe bei mir, unbekannter Reiter!
Würdig bist du einer Fürstin Liebe,
Würdig eine Königin zu küssen!“
Findling Simon, den der Wein berauschte,
Tat, wie ihm die Königin geboten,
Liebend ihre schöne Wange küssend.

Am Morgen sieht er mit Beschämung, was geschehen ist und zieht trotz des Widerstrebens der Königin weiter. Unterwegs aber vermißt er seine Bibel, die ihm einst bei der Aussetzung mitgegeben worden war, und die er stets bei sich getragen hatte. Er eilt zurück und findet die Königin über dem Buch heftig weinend. Als Simeon sich ihr nähert und um das Buch bittet, sagt sie:

Armer Simon! du unsel'ger Jüngling!
Schlimm die Stunde, wo zuerst du auszogst,
Schlimmer die, so dich nach Buda führte!
Als du mit der Königin gekoset,
Und das Angesicht der Herrin küßtest,
Kostest du mit deiner eignen Mutter!“

Simeon weint reuige Tränen, ergreift das Buch und eilt zum Kloster zurück. Als er dem Abt alles erzählt hat, legt ihm der eine Buße auf. Er sperrt ihn in ein scheußliches Gefängnis, wo ihm das Wasser bis an die

[1]) J. Radotič hat im „Vienac“ (1876, S. 127) auf die Ähnlichkeit des Volkslieds „Nahod Momir“ mit einer Erzählung aus „Tausend und eine Nacht“, der Geschichte von den zehn Wesiren, aufmerksam gemacht.

Knie steht, und worin Schlangen und Skorpione sind.[1]) Den Schlüssel zu dem Gefängnis wirft er in die Donau; wenn der wieder gefunden würde, so seien ihm seine Sünden vergeben. Neun Jahre bringt Simeon in dem Gefängnis zu. Da wird der Schlüssel im Magen eines Fisches gefunden und das Gefängnis geöffnet. Aber weder Wasser noch Schlangen sind mehr zu sehen, sondern das Gelaß ist hell erleuchtet und Simon sitzt auf goldenem Stuhle, das Evangelium in der Hand. (Eine abgeschwächte Version dieser Erzählung steht bei Wuk Karadschitsch II, 15; deutsch in: Gerhardt, Wila). Eine andere Version, nach der Simeon die Frucht eines blutschänderischen Verhältnisses zwischen Kaiser Stephan und seiner Schwester ist, und die nicht ihn, sondern den aus der unwissentlichen Verbindung mit der Mutter hervorgegangenen Knaben Sawa zum „Erleuchter und ersten großen Kulturträger der Serben“ macht, hat Dr. Viktor Tausk in vortrefflicher Übersetzung mitgeteilt (Die Schaubühne, 27. Juni 1907).

Diese Zurückwendung der inzestuösen Greuel in die vorige Generation (Doublierung) ist uns bereits aus der griechischen Überlieferung mehrfach bekannt und muß als spätere Rechtfertigung des schwer empfundenen Inzests mit der Mutter angesehen werden, der ursprünglich offenbar so bewußt vollführt wurde, wie in diesen komplizierten Legenden nur noch der weniger anstößige Schwesterinzest. Diese Motivgestaltung spiegelt, genau wie die historische Entwicklung der immer mehr eingeschränkten Eheverbote unter Blutsverwandten (vgl. Kap. XII), den Verdrängungsprozeß wider, der an Stelle des bewußten Mutterinzests den unbewußten treten läßt und dafür in der vorigen Generation den bewußten Geschwisterinzest einführt.

Die bekannteste dieser Legenden ist wohl die vom heiligen Gregorius auf dem Stein, die nach Cholevius (Gesch. d. deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen, 1854, I. S. 167 ff) kurz angeführt sei. Ein Fürst ermahnt auf dem Sterbebett Sohn und Tochter, die Zwillingskinder sind, zu treuer Liebe. Der Teufel verführt sie aber zur Blutschande. Der Bruder wandert gebrochenen Herzens nach dem heiligen Grab und kommt in der Ferne um. Die Schwester gebiert einen Sohn; sie überläßt ihn in einem Fäßchen den Wellen und legt eine elfenbeinerne Tafel bei, worauf das Geheimnis seiner Herkunft enthüllt ist. Das Kind wird von Fischern aufgefangen und erzogen. Nach sechs Jahren kommt es in ein Kloster, wo es für den geistlichen Stand ausgebildet wird. Als der Knabe herangewachsen war, wurde ihm durch Zufall seine fürstliche Abkunft bekannt. Er fühlt keine Neigung zum Klosterleben und beschließt, auf ritterlichen Fahrten Ruhm zu erjagen. Er besteigt einen Kahn und überläßt ihn den Wellen (Aussetzung). Sie tragen ihn ins Land seiner Mutter. Hier bekämpft er erfolgreich ihren Feind (Vater), der mit Waffengewalt um sie werben will, und erhält zum Lohn die Hand der Fürstin. Aber die Mutter entdeckt später durch die Elfenbeintafel,

[1]) Vgl. die ähnliche Symbolik der Inzeststrafen bei Storfer (Vatermord, IV).

daß sie ihren Sohn geheiratet hat. Gregorius ist verzweifelt; doch er hat in den Büchern gelesen, daß Gottes Gnade für den Büßenden unermeßlich sei. Er wird auf seinen Wunsch von einem Hirten auf einen einsamen Felsen mitten ins Meer gebracht und dort festgeschlossen, worauf der Hirt den Schlüssel ins Meer wirft. Gregorius lebt 17 Jahre auf dem Felsen. Da suchen Boten aus Rom ihn auf und melden ihm, daß er auf Befehl Gottes zum Papst gewählt sei. Zugleich wird auch der Schlüssel im Magen eines Fisches gefunden, was Gregorius als göttliche Bestätigung seiner Entsühnung auffaßt. Er wird nach Rom geführt und zum Papst gemacht. Vom Ruf seiner Heiligkeit angezogen, kommt später auch die Fürstin nach Rom, um zu beichten. Mutter und Sohn, Gattin und Gatte erkennen einander und bleiben vereint zu Büßungen und gottseligem Leben; ja es gelingt auch noch, Gregors Vater von der Verdammung zu erlösen.

Die Legende vom heiligen Gregorius steht in dem „ältesten Märchen- und Legendenbuch des christlichen Mittelalters, in den Gestis Romanorum, die gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts verfaßt worden sein sollen und nach der Erfindung der Buchdruckerkunst sehr verbreitet waren. Die Erzählung ist das Kapitel 81 in der deutschen Ausgabe von Gräße und heißt: Von der wundersamen Gnade Gottes und der Geburt des seligen Papstes Gregor (De mirabili divina dispensatione et artu beati pape). Le latin — sagt Constans — suit pas à pas le poème français en le resumant. Der König heißt hier Markus. Von der Geschwisterliebe wird erzählt: „Nun begab es sich aber eines Nachts, daß ihn eine große Versuchung überkam, so daß es ihm schien, als müsse er seinen Geist aufgeben, wenn er nicht an seiner Schwester seine Lust büßen könnte.“ Sie sträubt sich zwar ein wenig. „Jener aber sprach: wie es auch kommen mag, ich will meinen Willen haben, und also schlief er bei ihr.“ Den Sohn setzt sie dann ungetauft aus und bittet auf einer Tafel, die sie beilegt, daß ihn der Finder taufen und erziehen möge. — Dann heißt es von der Heirat mit der Mutter: „Sie bestimmte also einen Tag zur Vermählung, und als nun beide, der Sohn mit seiner Mutter, mit großem Jubel und Beifall des ganzen Landes verehelicht worden waren, und keines von ihnen wußte, wer der andere war, so entstand zwischen ihnen eine gar innige Liebe.“ Als die Mutter dann den Inzest durch die Tafel entdeckt, „rannte sie mit dem Kopf gegen die Mauer und sprach: O, mein Herrgott, siehe mein und meines Bruders Sohn ist mein Gatte. Darauf sprach der Herr Gregorius: ich glaubte schon der Gefahr entronnen zu sein und bin so in des Teufels Netz gefallen: laß mich, meine Frau, daß ich mein Elend beklage. Weh mir, wehe! Hier ist meine Mutter, meine Freundin, meine Gattin: also hat mich der Teufel umgarnt.“ Die Erzählung schließt dann auch mit Buße, Entsühnung und Papstwahl. Man findet die Geschichte natürlich auch in der französischen Übersetzung der Gesta Romanorum (Violier des histoires romaines) unter dem Titel: De l'admirable dispense de Dieu et naiscence de gloire (lis. Grégoire) pape de Romme.

Die Legende hat Hartmann von Aue (ca. 1170 bis 1220), der Dichter des „armen Heinrich," unter dem Titel: „Gregorius oder der gute Sünder" nach einem altfranzösischen Gedicht bearbeitet. Die älteste der drei bekannten Rezensionen dieses französischen Gedichtes hat Luzarche in einem Manuskript der Bibliothek in Tour entdeckt; sie wurde im Jahre 1857 unter dem Titel Vie du Pape Gégrorie le Grand, légende française herausgegeben.[1]) Das Gedicht Hartmanns wurde dann in lateinische Verse übersetzt; auch eine altenglische Bearbeitung ist vorhanden (vgl. „Gregorius auf dem Stein" hg. v. C. Horstmann in L. Herrings Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen und Lit. Bd. LV. S. 407 bis 439). Constans (p. 116) führt noch an, daß Walter Scott in seiner Ausgabe des Sir Tristram (3. Aufl., p. CVIII) von einem in dem gleichen Manuskript enthaltenen Gedicht spricht, das den Titel hat: The legend of pope Gregory. Das englische Manuskript ist am Anfang und am Schluß verstümmelt. Constans hält die englische Fassung für eine Nachahmung des Vie du pape Grégoire le Grand. Es gibt auch im Deutschen eine populäre Fassung in Prosa: Der heilige Gregor auf dem Stein (Simrock: Die deutschen Volksbücher XII, 83). J. Ruvarac hat auf eine altböhmische Bearbeitung des Carmen de s. Gregorio in Saxo aufmerksam gemacht (v. Novakovič). Der Bericht „von Sant Gregorio uff dem stein sein leben" steht auch im Leben der Heiligen (Winterteil, Augsburg, Günther Zainer 1471—72), einer Sammlung von Märtyrerlegenden aus dem XV. Jahrhundert, worunter sich auch die Erzählung „vom bösen Judas" befindet.

Constans (p. 130) führt die Vermutung Greiths an, wonach die erfolgreichen Bemühungen des Papstes Gregor des Siebenten zur Abstellung der Mißbräuche, die sich in der Ehe des XVI. Jahrhunderts eingeschlichen hatten (haeresis incestuosorum), nicht ohne Einfluß auf die Wahl des Namens „Gregor" gewesen sein mögen. Eine bretonische Variante der Gregorius-Sage teilt F. M. Luzel (Légendes chretiennes de la Basse-Bretagne II. p. 27 f.) mit: der durch Geschwisterinzest erzeugte und dann mit seiner Mutter verheiratete Held heißt da: Cadon.

Für die unabhängige Entstehung mancher von diesen Legenden spricht eine von Köhler (Schr. II. 182 ff.) mitgeteilte koptische Variante der Gregor-Legende, die sich in den: Contes et Romans de l' Egypte chrétienne par E. Amélineau (Paris 1888, 1, 165—189) in französischer Übersetzung unter dem Titel: Historie du Roi Armenien findet und von dem mit der Gregor-Legende unbekannten Heraus-

[1]) Literatur: Hartmann v. Aue hg. v. F. Bech (II. p. 149—51 Inhalt der Legende).

Alb. Heintze: Gregorius, der mittelalterliche Ödipus. Progr. Stolp. 1877.

J. Strobl: Gregorius und seine Quellen. Germania 13, 188—195.

R. Köhler: Germania 15, 284.

Fr. Lippold: Über die Quellen des Gregorius. Altenburg 1869 (Vgl. auch Germ. 17, 160 fg.

H. Bieling: Ein Beitrag z. Überl. d. Gregor-Leg., Berlin 1874.

F. Seelisch: Die Gregorius-Legende, Ztschr. f. d. Phil. XIX, 1887.

geber nur mit der Ödipus-Sage verglichen wird. Wenn auch Lippold in seiner Dissertation über die Quelle des Hartmannschen Gregorius (Leipzig 1896) im Schlußabschnitt (zur Geschichte der Legende S. 50 – 64) die Herleitung der Legende aus zwei spätgriechischen Fassungen der Ödipus-Sage versucht, in denen der Vatermord fehlt, so ist das um so weniger ein Beweis der Entlehnung, als eine psychologische Betrachtungsweise in der Tötung des Mannes, der mit Gewalt um die Fürstin freit, durch den siegreichen Gregorius den Ersatz des unbewußten Vatermordes leicht erkennt, der auch in der von Kostomarow mitgeteilten Legende hinter der Tötung des Heidenkönigs verborgen ist.

Die Gregorius-Legende wurde auch, wie Köhler in der Germania (15, S. 284 u. ff.) mitteilt, von einem im XVII. Jahrhundert lebenden spanischen Dichter, Juan de Matos Fragoso, dramatisiert.

Das Stück heißt: El marido de su madre (der Gatte seiner Mutter). Gregorio ist darin der Sohn des Fürsten Carlos von Antiochia und dessen Schwester Rosaura. Carlos hat der Rosaura Gewalt angetan und hierauf das Land heimlich verlassen. Rosaura bringt einen Knaben zur Welt, den sie bald nach seiner Geburt in einem Kasten auf den Fluß aussetzt, der durch ihren Park fließt. Der Kasten treibt ins Meer, ein Landmann, Enrique, bemerkt ihn, läßt ihn ans Land bringen und zieht den Knaben als seinen eigenen Sohn auf. Einst verrät Enrique im Zorn, daß Gregorio nur ein Findelkind sei. Zum Beweis dafür übergibt er ihm das bei ihm gefundene Täfelchen, wonach er der Sohn einer unglücklichen Mutter und eines verräterischen Vaters ist. Inzwischen hat der Herzog von Tyrus, dessen Antrag Rosaura zurückgewiesen hat, ihr Land im Krieg verheert. Gregorio, der seinen Pflegevater verlassen hat, tritt in Rosauras Dienst, wird General im Heere und besiegt Tyrus. Das Volk wünscht, daß Rosaura ihn heirate. Kurz vorher war Carlos, der seine Schwester noch immer leidenschaftlich liebte, verkleidet an Rosauras Hof gekommen und hatte sich für einen gewissen Gerardo ausgegeben. Durch die Ähnlichkeit aufmerksam gemacht, vermutet Rosaura aber, daß es ihr Bruder sei. Sie sagt daher dem Gregorio am Hochzeitstag, sie habe gelobt nicht eher zu heiraten, bis sie Nachricht von ihrem Bruder habe; bis dahin solle die Ehe nur vor der Welt als vollzogen gelten, in der Tat aber nicht vollzogen werden. Gregorio ist damit zufrieden. In der Nacht will der gefangene, aber von einer Hofdame Rosauras befreite, Tyrus den Gerardo ermorden. Carlos aber schlägt rechtzeitig Lärm, und als bei dieser Gelegenheit Gregorio halb entkleidet aus seinem Schlafzimmer kommt, bemerkt Rosaura die an seinem Hals hängende Tafel und erfährt so seine Abkunft. Sie gibt sich ihm aber nicht zu erkennen, sondern sagt nur, sie könne ein Findelkind nicht heiraten. Gregorio verläßt hierauf heimlich Antiochia, um in den wilden Gebirgen Syriens Einsiedler zu werden. Im letzten Akt kommt Enrique, ohne den Gregorio zu erkennen, zu ihm und vertraut ihm ein für das Reich wichtiges Geheimnis an. Auch Rosaura kommt hin, um den Heiligen zu sehen und schließlich findet sich auch der Klerus

ein, um ihn nach der Anweisung einer himmlischen Stimme zum Patriarchen von Antiochia zu machen. Enrique entdeckt, daß Carlos nicht der leibliche Bruder von Rosaura sei, sondern von ihren Eltern heimlich als Sohn angenommen worden war, weil sie einen männlichen Erben haben wollten. Nach dieser Mitteilung gibt sich Gerardo-Carlos, der im Gefolge Rosauras ist, zu erkennen und Rosaura will ihm die Hand zur Ehe reichen. Der Einsiedler aber sagt, daß sie bereits an Gregorio verheiratet sei. Da entdeckt Rosaura, daß Gregorio ihr und des Carlos Sohn sei. Darauf gibt sich Gregorio zu erkennen, nachdem ihm vorher ein Engel den Patriarchenstab überreicht hatte.

In diesem Drama zeigt sich die Abwehr der inzestuösen Neigungen besonders deutlich. Der Sohn heiratet zwar die Mutter, aber der geschlechtliche Verkehr findet nicht statt (ähnlich wie im Mythos von Auge und Telephos), sondern die Ehe wird nur formell vollzogen. Die Geschwisterehe wird dagegen durch den umgekehrten Mechanismus ermöglicht: der Inzest ist bereits vollzogen und die Abwehr erfolgt durch die Enthüllung, daß die beiden gar keine Geschwister seien. Diese Form der Durchsetzung und gleichzeitigen Abwehr ist für die dichterischen Gestaltungen der Inzestphantasie typisch (vgl. Goethes: „Geschwister" Kap. XVI und Kap. XVII, 2).

Mit der Gregorius-Legende sind drei italienische Stücke verwandt: ein kleines Volksbuch vom Jahre 1806 in Versen („Tre pellegrini" ?), wo Turin zu Anfang den Schauplatz bildet, ferner ein Märchen aus Sizilien, das in unseren Tagen aufgezeichnet und angeblich aus der Gregorius-Legende abgeleitet wurde, worauf auch der Name des Helden, Crivolio, hinweisen soll. Die Verhältnisse sind auf bürgerlichen Boden versetzt, demnach haben ritterliche Taten hier keine Stelle; auch fehlt das Kloster, der Abt und noch manches andere. In beiden Erzählungen aber bleibt, abweichend von der Legende, der Vater am Leben und nimmt sowohl an der Buße als auch an der Vergebung teil. (Gonzenbach: Sizilianische Märchen, Leipzig 1870, 2, S. 159 u. ff., vom Crivolin.)

Eine toskanische Überlieferung: Il figliuolo di germani (Das Kind der Geschwister) hat Hermann Knust im Jahrbuch f. roman. und engl. Lit. (1866, 7, 398 u. ff.) mitgeteilt. Um das Erbe nicht teilen zu müssen, beschließen Bruder und Schwester unvermählt zu bleiben und pflegen verbotenen Umgang miteinander. Die Frucht ihres Umganges, einen Sohn, wirft der Vater in den Fluß. Das Kästchen mit dem Kind treibt ans Ufer und wird von einem reichen Manne gefunden, der den Knaben zusammen mit seinem eigenen Sohn erziehen läßt. Einst wirft ihm der rechtmäßige Sohn vor, er sei ein Findelkind, worauf der Knabe beschließt, auszuziehen, um seine Eltern zu suchen. „Auf dieser Fahrt wird er als Bettelknabe von seinen rechten Eltern, ohne daß sie ihn erkennen, aufgenommen, und als er herangewachsen war, vom Vater selbst, der das sündige Verhältnis mit der Schwester

aufgeben will, an die eigene Mutter verheiratet; zu spät erkennt sie an einer roten Locke den Sohn.“ Nachdem er alles erfahren hat, zieht er in eine Einöde, um der Buße zu leben. Er hält sich zwei Jahre dort auf, wird dann zum Papst erwählt und verkündet einen Sündenablaß für alle, die zu ihm kommen. Die Eltern kommen hin, er nimmt ihnen die Beichte ab und gibt sich dann als ihren Sohn zu erkennen. Sie sterben schließlich vereint.

In dieser interessanten Fassung erscheint der Vatermord ersetzt durch die naive Wunschphantasie des Sohnes, der Vater möge ihm die Mutter freiwillig abtreten, die wir bereits als Motiv der Brautabtretung in ihrer abgeschwächten Form kennen gelernt haben.

Auch die bulgarische Legende von Paul von Caesarea, die Köhler in Pfeiffers Germania (15, S. 284 u. ff.) aus einer Handschrift des XVII. Jahrhunderts mitteilt, ist mit der Gregorius-Legende verwandt.

Bruder und Schwester beschließen hier in aller Selbstverständlichkeit — ähnlich wie in der vorigen Erzählung — wie Mann und Frau zu leben, da es nicht vorteilhaft wäre, wenn ein anderer Mann die Schwester und mit ihr die Hälfte des Landes bekäme. „Und es nahm der Bruder die Schwester und sie zeugten einen Sohn und sagten: Es ist nicht anständig, dies Kind zu halten, weil es von Bruder und Schwester ist.“ Sie setzen das Kind aus; es wird gefunden und zum König Herodes gebracht, der es an Kindesstatt annimmt. Später erbt der Jüngling das Land des Herodes. „Und es erfuhr die Mutter, daß es einen jungen König in jenem Lande gebe, und sie wußte nicht, daß es ihr Sohn sei und sandte ein Schreiben an ihn, um ihn zum Manne zu nehmen. Und er feierte die Verlobung mit seiner Mutter und nahm sie sich zur Königin und wurde König in der Stadt Caesaria.“ Als er dann durch einen Brief, den einst seine Eltern schrieben, und den er von seinem Pflegevater empfängt, die Umstände seiner Geburt und damit das Geheimnis seiner Ehe erfährt, ist er niedergeschlagen. „Und von da an — heißt es in der Legende — nahte er nicht mehr seiner Mutter, und die Königin wunderte sich, daß er nicht mehr zu ihr aufs Lager kam.“ Paul begibt sich dann zu Johannes Chrysostomus und erzählt ihm alles. Johannes legt ihm eine Buße auf. Er wird mit Händen und Füßen an eine Säule gefesselt, die Mitten im Wasser steht, und den Schlüssel, der seine Fesseln öffnet, wirft Johannes ins Meer mit den Worten: er werde entsündigt sein, wenn der Schlüssel wieder zum Vorschein käme. Der Schlüssel wird dann endlich auch von einem Fischer gefunden und Pauls Sünden sind vergeben.

Die Form des zweifachen Inzests, die wir bis jetzt fanden, nämlich der bewußte Inzest zwischen Bruder und Schwester und die unbewußte Verbindung des aus diesem Verkehr entsprossenen Sohnes mit seiner Mutter, genügte der üppigen Phantasie des christlichen Mittelalters nicht. Die Sucht nach Verstärkung der sündhaften Greuel läßt den ersten Inzest zwischen Vater und Tochter geschehen,

so daß die Mutter zugleich die Schwester ist, also ein doppelter Inzest mit ein und derselben Person verübt wird, womit die Doublierung der anderen Überlieferungen wieder rückgängig gemacht ist. Diese unerhörte Verwandtschaft behandelt die Historia Albani martyris, die Haupt in den Monatsberichten der Akad. zu Berlin (1860 S. 141 u. ff), aus einer römischen Handschrift mitteilt.

Albanus, die Frucht eines Inzests zwischen Vater und Tochter, wird von den Eltern ausgesetzt und vom König von Ungarn erzogen. Als Jüngling wird er dann von seinem eigenen Vater unwissentlich mit seiner leiblichen Mutter, die zugleich seine Schwester ist, vermählt und lebt einige Jahre mit ihr in glücklicher Ehe, bis die Entdeckung aller inzestuösen Greuel erfolgt. Zur Buße begeben sich alle drei, abgesondert voneinander, in die Einöde, wo sie sieben Jahre bleiben; nach Ablauf dieser Zeit kommen sie wieder zusammen. Sie sind genötigt, im Wald zu übernachten und der Sohn bereitet seinem Vater und seiner Mutter (die zugleich seine Frau und seine Schwester ist) ein Lager aus Laub auf dem Boden, während er selbst auf einem Baum Wache hält. Da facht der Teufel, wie es in der Legende heißt, die Flamme der verbrecherischen Leidenschaft im alten Vater wieder an, und wie die Nacht schon fast zu Ende geht, beschläft der Vater neuerdings seine Tochter. Der Sohn sieht das von seinem Posten aus, (sentit illico filius opus impietatis extremae) eilt herzu und erschlägt die ruchlosen Eltern mit seinem Stab. Ihre Leichname bedeckt er mit Blättern.

Über den seltsamen Schluß der Albanus-Legende, der in der ganzen Legendenliteratur kein Analogon hat, sei kurz einiges bemerkt. Im zweiten Teil der Legende werden alle Vergehen mit Bewußtsein verübt: der Sohn erschlägt wissentlich seinen Vater, wie er ihn bei dem neuerlichen bewußten Inzest mit der Tochter, der Frau des Albanus, ertappt. Der Umstand, daß der Sohn den Vater während des Geschlechtsaktes mit der Mutter (oder unmittelbar danach) tötet, ist uns schon (z. B. aus dem Mythos von Uranos und Kronos) bekannt, und wir werden ihn noch oft (in einer besonderen Form beim heiligen Julianus) wiederfinden. Es tritt dabei die infantile Wurzel der Eifersucht deutlich hervor: denn das Kind, das die Mutter liebt, haßt den Vater, der die Mutter besitzt und ihm bei ihr im Wege steht; der Knabe versetzt sich in seinen unbewußten Phantasien an die Stelle des Vaters, er möchte selbst Vater spielen, um seine Mutter zu besitzen. Dieser kindliche Wunsch ist nun hier gleichsam realisiert, denn es haben ja wirklich Vater und Sohn dasselbe Weib, die Mutter des Sohnes, besessen. Auch die Belauschung des ehelichen Verkehrs der Eltern durch das Kind kommt hier sehr naiv zum Ausdruck. Aber wie der Sohn hier kein Kind, sondern ein erwachsener Mann ist, so ist auch der kindliche Wunsch nach dem Geschlechtsverkehr mit der Mutter und der Beseitigung des Vaters zur Tat geworden. Daß aber der

Sohn hier auch die Mutter tötet, hängt damit zusammen, daß er sie eben schon besessen hat, so wie er ja auch in der kleinrussischen Erzählung die Mutter nach der Entdeckung des Inzests erschlägt. Außerdem ist der Totschlag der Mutter, ähnlich wie bei Orest, mit der Eifersucht begründet: er tötet sie, weil sie sich seinem Nebenbuhler (seinem Vater) hingibt und nicht — wie in seinem Unbewußten zu ergänzen ist — ihm.

Auch von der Albanus-Legende gibt es viele Bearbeitungen und Ausgaben. Reinhold Köhler teilt in Pfeiffers Germania (14, 300 u. ff.) einiges darüber mit; unter anderem, daß Lachmann in den Abhandlungen d. Berliner Akad. (1836) zwei Bruchstücke eines niederrheinischen Gedichtes aus dem XII. Jahrhundert veröffentlichte, das diese Legende behandelt. Ferner hat J. Kelle im Serapeum (1868, S. 99) die Anfangsworte einiger Erzählungen aus der Fürstenbergischen Handschrift der lateinischen Gesta Romanorum veröffentlicht, die in den gedruckten lateinischen Gestis fehlen; die elfte dieser Erzählungen behandelt die Legende vom heiligen Albanus. Dagegen bemerkt Constans (p. 118), er habe in den Gestis Romanorum (n^0 244) eine Erzählung gefunden, die zum größten Teil die im Vie de saint Albin erzählten Tatsachen enthalte, bis auf die Abweichung, daß in den Gestis der oben besprochene zweite Teil der Legende, die bewußten Vergehen, hinzugefügt seien. Der Schluß der Legende ist also in den anderen Bearbeitungen nicht vorhanden. Karl Greith (Specilegium vaticanum, Frauenfeld 1838, p. 159 squ.) veröffentlicht eine Fassung der Legende nach einem Manuskript (XIV. Jahrh.) der Bibliothek des Vaticans. Hier trennen sich Mutter und Sohn nach der Entdeckung des Inzest voneinander und beschließen ihre Tage in Buße. Weitere Angaben über die verschiedenen Fassungen der Legende findet man bei Constans p. 114—115 und in d'Anconas Vorrede p. 25—26. Verdeutscht wurde die Legende von Albr. von Eyb am Schluß seines im Jahre 1472 geschriebenen Buches: Ob einem manne sei zu nemen ein elich weibe oder nit (Fol. 108b bis 115 der von Fritz Creußner zu Nürnberg 1472 gedruckten Ausgabe), ferner von Andreas Kurzmann (Wiener Sitzungsber. 1877). Von französischen Übersetzungen existieren zwei Drucke: einen undatierten Pariser „La Vie de Monsieur Sainct Albain Roy des Hongrie et Martyr. translatee du Latin" verzeichnet Antoine du Verdier in seiner Bibliothèque, Lyon 1585, p. 103, und einen Lyoner von 1483 „Cest la Vie de Monseigneur Saint Albain Roy de Hongrie, translate nagueres de latin en francoys", Ch. Brunet: Manuel du Libraire V. 1188. Verloren ist die provencalische Bearbeitung, die Raimon Ferraut (vor 1300) verfaßte: cell que volc romanzar la vida Sant Alban (Lex. Rom. 1, 573.) Auch eine alte spanische Bearbeitung werde es wohl gegeben haben, meint Köhler, doch wisse er keine alten Drucke nachzuweisen. Aber eine Vulgär-Romanze in zwei Abteilungen, die Duran im Romancero general Nr. 1302 und 3 mitteilt, behandelt das Leben des San Albano, jedoch mit einigen Abweichungen von der lateinischen Legende. In der Romanze heißt der Vater des Al-

banus Hisano und ist einer der acht Fürsten des Königreichs Ungarn. Er zwingt bei Nacht seine schöne Tochter, durch Todesdrohungen, ihm zu Willen zu sein (bewußter Inzest). Das ausgesetzte Kind findet der König Albano von Ungarn und zieht es als seinen Sohn auf. Als der junge Albanus 20 Jahre alt ist, läßt der Vater von den ihm untergebenen acht Fürsten die Bildnisse ihrer Töchter fordern und legt sie seinem Sohn vor, der sich in das Bild der Tochter Hisanos — also seiner Mutter — verliebt und sich mit ihr vermählt. In dieser unbewußten Auswahl der Mutter ist sehr schön die Macht der inzestuösen Neigung angedeutet. Die weitere Folge der Ereignisse ist ganz wie in der zuerst mitgeteilten lateinischen Fassung, und auch der Schluß ist beibehalten. Endlich berichtet Köhler noch von einem modernen spanischen Volksbuch, das eine prosaische Bearbeitung der Romanze enthält. Duran erwähnt, daß die Legende auch heute noch in Spanien sehr populär sei. — Auch ein heutiges Volkslied der Niederbretagne behandelt einen der Albanus- und Andreas-Legende verwandten Stoff in erbaulicher Weise und nicht ohne poetischen Reiz (Marie Quelen: chants popul. de la Basse-Bretagne par Duzel, Paris 1868, p. 88 ss.)

Im Anschluß an den heiligen Albanus ist die Legende vom heiligen Julianus dem Gastfreien zu behandeln, der merkwürdigerweise der „katholische Ödipus" genannt wird, obwohl die Inzestphantasie in der Erzählung unter einer Verdrängungsschichte verborgen ist, die nur durch die Parallelisierung mit der Albanus-Sage zu durchschauen ist. Die Erzählung steht unter dem Titel: „Von der Sünden Vergebung" als achtzehntes Kapitel in den Gestis Romanorum:[1])

Es war einst ein Krieger, Julianus genannt, der ohne es zu wissen, seine Eltern tötete. Als dieser edle junge Mann eines Tages auf der Jagd einen aufgespürten Hirsch verfolgte, wandte sich der plötzlich nach ihm um und sprach: Du, der du mich verfolgst, wirst der Mörder deines Vaters und deiner Mutter werden.[2]) Als Julianus das gehört hatte, fürchtete er sich sehr, daß ihm das begegnen möchte, was er von dem Hirsch vernommen hatte. Er verließ deshalb die Familie, ging hinweg und kam in eine entfernte Gegend, wo er sich einem Fürsten anschloß. Hier benahm er sich denn auch so wacker im Felde und im Palaste, daß ihn der Fürst zu seinem Kriegsobersten machte und ihm die Witwe eines Kastellans zur Frau gab, von der er ihr Schloß als Mitgift empfing. Die Eltern Julians aber, die wegen des Verlustes ihres Sohnes sich in großer Trauer allwegen herumtrieben, gelangten endlich an das Schloß, wo Julianus war. Als nun die Gemahlin Julians sie erblickt, und weil er nicht zu Hause war, sie befragt hatte,

[1]) Vgl. auch A. Tobler: Zur Legende d. heilig. Julianus. Arch. f. d. Stud. d. n. Sprach. u. Lit. 1898—99.

[2]) Eine ähnliche Erzählung, wo auch der Held auf Grund einer Weissagung, der er nicht entgehen kann, seine Eltern im 21. Jahr tötet, teilt Laistner (II, 374) mit, und bemerkt dazu: „Für den Vatermord tritt hier der Elternmord ein, die Ehe mit der Mutter fiel weg."

wer sie wären, und jene alles, was ihrem Sohne begegnet war, erzählt hatten, da merkte sie, daß es die Eltern ihres Mannes sein müßten, da sie diese Dinge schon oft von ihrem Mann gehört hatte. Also nahm sie die beiden freundlich auf und aus Liebe zu ihrem Mann überließ sie ihnen ihr eigenes Bett und ließ für sich selbst an einem anderen Orte eins zurecht machen. Am frühen Morgen aber ging die Kastellanin zur Kirche und siehe da, auch Julius kam früh in ihr Schlafgemach, um seine Frau zu wecken. Als er aber bei seinem Eintreten zwei Personen beieinander liegen fand, vermutete er, es müsse seine Frau mit ihrem Buhlen sein, zog stillschweigend sein Schwert und durchbohrte beide zugleich. Als er aber vor das Haus trat, sah er seine Frau aus der Kirche kommen, wunderte sich darüber und fragte sie, wer die wären, die in ihrem Bette schliefen. Sie aber sprach: es sind Euere Eltern, die Euch so lange gesucht haben: ich habe sie in unser Schlafzimmer gebettet. Als er das hörte, fiel er beinahe tot vor Schrecken zur Erde nieder und fing an bitterlich zu weinen und zu sagen: Weh mir Elendem, was soll ich beginnen, der ich meine teueren Eltern getötet habe? Und siehe, so erfüllt sich das Wort des Hirsches: ich wollte ihm entgehen, und gerade so habe ich Unglücklicher es wahr gemacht. Lebe jetzt wohl süße Schwester, denn fürder will ich nicht ruhen, bis ich weiß, ob Gott meine Reue angenommen hat. Sie aber sprach zu ihm: Liebster Bruder, es sei ferne, daß du mich verläßt und ohne mich wegziehst, sondern da ich teilgehabt habe an deinen Freuden, will ich auch Anteil an deinen Schmerzen haben. Sie bauen hierauf ein Hospiz, in dem einst Julianus einen Mann aufnimmt, der sich als Bote Gottes enthüllt und verkündet, daß der Herr ihm vergeben habe, und daß beide in kurzer Zeit selig entschlafen würden.

In der Legende vom Sanctus Julianus Hospitator haben wir ein schönes Beispiel dafür, wie die sexuelle Wurzel eines Sagenmotivs allmählich ganz verdeckt werden kann, während zugleich andere Motive, wie hier das des Sünders und der göttlichen Gnade, in den Vordergrund treten und die tiefe Bedeutung des ursprünglichen Motivs bis auf leichte Spuren verwischen. Die ganze für den Inzestkomplex typische Einkleidung der Legende drängt uns die Vermutung auf, daß dem unbewußten Totschlag der Eltern inzestuöse Regungen zu Grunde liegen, und obwohl in der Legende von Julianus weder die Neigung zur Mutter, noch der Haß gegen den Vater erwähnt wird, so verrät doch ein scheinbar nebensächlicher und zufälliger, in Wirklichkeit aber höchst bedeutungsvoller und streng determinierter Umstand noch deutlich den Zusammenhang mit dem Sexuellen: es ist die seltsame Art, wie die Eltern ums Leben kommen. In der Erzählung heißt es, Julian habe beide zugleich mit dem Schwert durchbohrt. Eine ähnliche Situation, mit gleichzeitiger Hervorhebung des geschlechtlichen Verkehrs der Eltern, fanden wir aber schon in der Legende vom heiligen Albanus. Der Unterschied ist nur der, daß

hier der Sohn, Julian, die Mutter nicht besessen hat: dieser Wunsch ist hier verdrängt; aber die vollständigere Motivierung des ähnlichen Elternmordes bei Albanus ermöglicht uns die Aufdeckung des in der Julianus-Legende verdrängten Motivs des Mutterinzests. Aber noch eine andere Spur führt zur gleichen Motivgrundlage. In der Albanuslegende, wo der Inzest mit der Mutter wirklich begangen wird, ist natürlich das Weib, das Vater und Sohn besessen haben, eine Person. In der Julianuslegende ist mit der Abwehr der inzestuösen Neigung die Liebe des Vaters und des Sohnes auf zwei Frauen verteilt oder doublettiert. Aber die vom Sohn gewünschte Einheit dieser beiden Frauen offenbart sich noch darin, daß in seinem Unbewußten seine Mutter an die Stelle seiner Frau (im Ehebett) tritt. Aus dem Geschlechtsverkehr mit der Mutter ist eine bloße Identifizierung von Mutter und Gattin geworden. Diese unbewußte Phantasie weckt aber die entsprechenden psychischen Reaktionen, die sich als Bestrafungstendenz äußern: da sein unbewußter Wunsch auf den Besitz der Frau seines Vaters (seiner Mutter) gerichtet ist, so stellt sich als Strafphantasie die Buhlschaft seiner eigenen Frau mit einem andern Mann ein; daß dieser andere sein Vater ist, deutet ja die Erzählung selbst offenkundig an, während bei Julian dieser Umstand unbewußt bleibt, er also seinen Vater nicht erkennt. Diese Unkenntnis des Vaters ist aber der typische Verdrängungsausdruck (auch bei Ödipus) des Totschlags: es ist die Abwehr des inzestuösen Eifersuchthasses. Die Strafphantasie Julians vom Geschlechtsverkehr seiner Frau mit seinem Vater findet aber ihre tiefere Begründung erst in einem infantilen Moment: denn der Vater, der ihm jetzt die Frau wegnimmt, hat ihm auch schon früher, wie seine inzestuöse Neigung erwachte, das geliebte Weib, nämlich die Mutter, weggenommen (Brautabnahme). Die unbewußten Regungen kommen hier, ähnlich wie bei einem neurotischen Symptom, nur entstellt, in verdrängter Form, nur als Abwehrerscheinungen zum Vorschein. Die eigentlichen Triebkräfte bleiben unbewußt. Am deutlichsten zeigt dies eine Vergleichung der Julianus- mit der Albanuslegende, wo das zur bewußten Tat geworden ist, was bei Julianus unbewußte Phantasie bleibt: Albanus tötet seinen Vater bewußt, Julianus in der Meinung, er töte den Nebenbuhler bei seiner Frau (Mutter); Albanus hat die Mutter wirklich besessen, Julianus identifiziert sie im Unbewußten mit seiner Frau; Albanus schließlich tötet auch bewußt seine Mutter aus Eifersucht, weil sie mit dem Vater verkehrt, Julianus tötet sie, im Glauben, er töte seine „Frau" wegen ihrer Untreue; Julianus identifiziert also auf Grund seiner infantilen Einstellung die Ehe seiner Eltern mit seiner eigenen, das Inzestuöse ist bei ihm unvollkommen verdrängt und äußert sich (unbewußt) in Eifersuchtsphantasien, die auf seine eigene Frau gerichtet sind. Das Belauschen des Geschlechtsverkehrs der Eltern durch den Sohn ist aber beiden Legenden gemeinsam: nur mit dem Unterschied, daß bei Albanus der ganze Eindruck, sowie der Mord, bewußt ist, während er bei Julianus unbewußt (über-

tragen) ist. Wir sehen hierin den typischen Unterschied zwischen dem Mörder, der seine Tat mit Bewußtsein an der Person verübt, gegen die sich sein sexueller Haß richtet, und dem, der diesen Haß abgewehrt, verdrängt und auf eine andere Person übertragen hat.

Auch die Legende vom heiligen Julianus wurde dramatisiert. Lope de Vega behandelte sie in seiner legendarischen Komödie: El animal profeta y dichoso parricida San Julian. (Das weissagende Tier oder der glückliche Vatermörder Sankt Julian.) Wurzbach rechnet das Stück zu den besten Dramen Lopes; er erzählt den Inhalt kurz: Dem späteren Heiligen prophezeit ein Hirsch, den er auf der Jagd erlegt, daß er seine Eltern töten werde. In der Meinung, seine Frau mit einem Geliebten zu überraschen, erfüllt er die furchtbare Weissagung und tötet Vater und Mutter. Er büßt seine Sünde durch ein der Krankenpflege gewidmetes Leben und sieht schließlich seine Eltern, aus dem Fegefeuer befreit, in den Himmel aufgenommen. Von den inzestuösen Neigungen Lopes ist an anderen Stellen die Rede. Auch der berühmte Zeitgenosse Lopes, der Doktor Mira de Amescua (1578 bis 1635) soll (nach Schäfer: Gesch. d. span. National Dr.) ein Drama: El animal profeta San Julian verfaßt haben. Erwähnt sei noch, daß die Legende von Julian auch in zwei spanischen Romanzen behandelt ist, die bei Duran: Romancero General II, 332 u. ff. stehen. Viele Inzeststoffe der spanischen Dramatiker gehen auf derartige alte Volksballaden zurück.

Endlich hat auch Flaubert in einer meisterhaften Novelle: Saint Julien l'Hospitalier den Stoff psychologisch, fast möchte man sagen psychoanalytisch, vertieft und mit technischer Vollendung künstlerisch bewältigt. Die Prophezeiung des Hirsches ist hier zur eigenen quälenden Zwangsvorstellung geworden:

„Die Prophezeiung marterte ihn, er wehrte sich gegen sie. „Nein! nein! nein! ich kann sie nicht töten“, dann dachte er: „**Wenn ich es aber wollte?** . . . . .“, und er hatte Furcht, der Teufel möchte ihm den Wunsch eingeben“ (Nach der Übersetzung von Ernst Hardt, Leipzig, Insel-Verlag). Die Folge dieses psychischen Konflikts ist eine Krankheit. „Drei Monate lang betete seine Mutter in Bangen und Ängsten am Kopfende seines Bettes und sein Vater ging seufzend unaufhörlich in den Fluren umher. Er entbot die berühmtesten Ärzte, die eine Menge Arzneien verschrieben. . . . . . . Als er vollkommen wiederhergestellt war, weigerte er sich hartnäckig, zu jagen“ (Abwehr der Beschäftigung mit Waffen). Die Furcht steigert sich dann zur Zwangsvorstellung, die sich in Symptomhandlungen äußert: „Eines Tages entglitt ihm ein hochhängender Säbel, den ihm der Vater geschenkt hatte und streifte den alten Herrn so dicht, daß er seinen Überrock zerschnitt. Julian glaubte, seinen Vater getötet zu haben und fiel in Ohnmacht. Der Anblick eines bloßen Eisens ließ ihn erbleichen.“

„Ein andermal warf er mit dem Speer nach zwei weißen flatternden Flügeln, in der Meinung, daß es ein Storch sei.

Ein gellender Schrei ertönte.

Es war seine Mutter, deren langbändrige Haube an die Mauer genagelt blieb.

Julian floh aus dem Schloß und kam nicht wieder."

Die Mordlust Julians motiviert der Dichter mit den sadistischen Neigungen des anfangs verzärtelten Kindes, dessen „Bettchen mit feinstem Flaum gepolstert war" und der sich nach der Tat in reuiger Zerknirschung „ein Büßerhemd mit eisernen Stacheln fertigte". Denn er wollte sich strafen, weil er den Totschlag der Eltern auch noch träumte: „An allen Abenden goß die Sonne Blut in die Wolken und in jeder Nacht, im Traume, wiederholte sich sein Elternmord." Man versteht dies, wenn man die sadistische Lust am Töten in der Schilderung des Dichters liest, der den Helden eine Taube unter heftigsten Wollustempfindungen erwürgen läßt und der den aus infantiler Eifersucht verübten Elternmord ähnlich schildert: „ . . . . . Ein Mann, der neben seiner Frau [eigentlich seiner Mutter] schlief! In maßlosen Zorn ausbrechend, stürzte er sich mit Dolchstößen über sie und stampfte und schäumte und röhrte wie ein Hirsch."

Die Verstärkung der blutschänderischen Greuel durch die doppelte verwandtschaftliche Beziehung von Mutter und Sohn findet sich auch in der italienischen Legende von Vergogna aus dem Reiche Faragona, die in poetischen und prosaischen Fassungen aus dem XIV. und XV. Jahrhundert vorliegt (v. d'Ancona a. a. O.; auch Constans und Diederichs). Auch hier wird der erste Inzest zwischen Vater und Tochter begangen, der zweite zwischen der Frucht dieses Bündnisses und der Mutter. — Nach ihrem in Buße und Heiligkeit beschlossenen Leben gestattet der Papst die gemeinsame Bestattung von Mutter und Sohn in einem Grabe und ließ ihnen eine Inschrift setzen, die man — wie der Verfasser sagt — noch heute in dem Kloster Santa Presidia sehen kann; sie lautet: „Qui giacciono due corpi morti, madre e figliuolo, e fratello e sirochia, e moglie e marito, nati di gran baronaggio dello reame di Faragona, e sono in paradiso." Dazu bemerkt Constans (p. 120):

Voilà un détail bien précis, et qui semblerait indiquer qu'il s'agit ici non d'une légende de pure imagination, mais d'un fait réal. Mais cette épitaphe se rétrouve dans bien d'autres lieux, et elle est toujours accompagnée d'une tradition appropriée, ce qui lui enlève tout caractère d'authenticité. Ainsi Julian Medrano,[1]) écrivain espagnol du XVIe siècle, prétend avoir vu dans le Bourbonnais la maison où se serait passé le fait, et lu cette inscription sur le tombeau des deux époux:

---

[1]) Julian Medrano, né dans la Navarre vers 1540, a écrit La silva curiosa en que se tratan diversas cosas sotilissimas y curiosas (Paris 1853, in 8°), compilation où l'on trouve quelques poésies anciennes, des proverbes et de curieuses anecdotes.

Cy-gist la fille, cy-giste le père,
Cy-gist la soeur, cy-giste le frère,
Cy-gist la femme et le mary
Et si n'y a que deux corps icy.
(Dunlop-Liebrecht, Geschichte der Prosadichtungen, p. 209.)

Millin (Antiquités nationales, tom. III, s. XXVIII, p. 6) prétend avoir lu une inscription tout à fait semblable dans l'Église collégiale d'Écouis, où la tradition voulait que fussent ensevelis un des seigneurs d'Écouis et sa fille Cécile, qu'il avait eue de sa propre mère sans le savoir et qu'il avait ensuite épousée en Lorraine, ignorant que c'était sa fille. La légende ne dit pas comment se dévoila ce mystère. Une histoire semblable, d'après Millin et plusieurs autres [1]) était racontée à Arlincourt, près d'Amiens, où se voyait la même épitaphe. Gaspard Meturas, au XVIIe siècle (Hortus epitaphiorum selectorum) reproduit l'épitaphe, et dit qu'elle se trouve dans une église de Clermont, en Auvergne (v. l'Heptaméron, éd. Leroux de Lincy, II, p. 449, et d'Ancona, p. 45 sqq.). Ce ne sont pas là les seuls témoignages qu'on pourrait citer; aussi sommes-nous porté, avec Mone et d'Ancona, à ne voir là qu'un jeu d'esprit et à rattacher cette épitaphe aux énigmes généalogiques.

Eine solche Grabschrift findet sich auch in einer Geschichte in der Anthropophyteia (III, S. 65), wo der Sohn unbewußt mit der Mutter verkehrt und dann die aus dieser Verbindung hervorgegangene Tochter unwissentlich heiratet. Ihr Grabspruch lautet:

Hier liegt begraben:
der Bruder mit seiner Schwester,
das Weib mit seinem Mann,
der Vater mit seinem Kind.

Eine interessante Form dieses doppelten Inzests (Vater-Tochter, Sohn-Mutter) bietet das Kyprische Märchen, das zuerst durch Sakellarios (τὰ Κυπριακά, Atene, 1868; tom III, pag. 147 sqq.) veröffentlicht wurde, und das auch Schmidt (Griech. Märchen, Sagen und Volkslieder, S. 249) mitteilt. Ein Mann hatte drei Töchter, die er nicht verheiraten konnte. Da er am Meeresstrand wohnte, an einem Ort, wo die Schiffe anlegten, befestigte er die Bilder der drei Töchter an der Tür seines Hauses, um so einen Freier anzulocken. Es erscheint auch ein Kapitän, der die jüngste der drei Töchter, Rosa, zur Frau begehrt und sie auch erhält. Aber in der Hochzeitsnacht, in dem Augenblick wo er sich zu Bette begibt, erscheint ihm ein Gespenst und

---

[1]) Mone, Anzeiger II, 238, qui cite Berckenmeyer, Vermehr. curieus. antiq. (Hambourg, 1712). Dunlop-Liebrecht, l. c., p. 499, cite encore les Lettres de la princesse d'Orléans, éd. Menzel. Die Stelle aus den Briefen der Herzogin von Orleans steht nach einer Notiz Liebrechts in der neuen Ausgabe von Holland (88. Publik. des Lit. Ver.) Seite 261.

sagt ihm, er möge seiner Frau fernbleiben,[1]) denn es sei ihr bestimmt, von ihrem Vater einen Sohn zu bekommen, den sie später heiraten müsse. Darauf begehrt der Mann die älteste Tochter und bekommt sie. Das Gleiche begegnet einem zweiten Gatten, der gleichfalls Rosa verläßt, um die andere Tochter zu heiraten. Kurze Zeit darauf bittet Rosa ihre älteste Schwester um die Erlaubnis, sie eine Nacht bei ihrem Manne vertreten zu dürfen: durch die Weigerung der Schwester erfährt sie den Grund ihrer Zurücksetzung; darauf geht sie auch zur zweiten Schwester und bittet sie um das gleiche, ebenso erfolglos. Endlich beschließt sie, um das Eintreffen des Schicksalspruches zu verhüten, ihren Vater aus dem Wege zu räumen; sie läßt ihn von Landleuten töten. Daß diese Tötung nur eine Darstellung der mißglückten Abwehr der Inzestneigung zwischen Vater und Tochter ist, ergibt sich nicht nur daraus, daß Rosa unvermählt bleibt (Fixierung an den Vater), sondern auch aus dem weiteren Gang der Geschichte, wonach die Tochter schließlich doch vom Vater, wenn auch auf dem Wege der wunderbaren Befruchtung, schwanger wird und einen Sohn zur Welt bringt, der sie dann heiratet. Auf dem Grabe des in fernem Lande bestatteten Vaters wächst nämlich ein Apfelbaum, von dessen Früchten die Tochter ahnungslos genießt, worauf sie schwanger wird. Die gleiche conceptio oralis findet sich in der Attis-Mythe, wie sie überhaupt als Abwehr des Inzests mit dem Vater typisch ist.[2]) Als sie dann erfährt, auf dem Grabe ihres Vaters stehe ein Apfelbaum, errät sie den Grund ihrer Schwangerschaft und beschließt, sobald sie entbunden haben werde, das Kind zu töten. Gleich nach der Geburt versetzt sie ihm einige Messerstiche in die Brust, legt es in ein Kästchen und wirft das ins Meer. Von einem Schiffshauptmann aufgefischt und erzogen, kommt der Knabe, der das Geschäft des Pflegevaters fortsetzt, später auf seinen Fahrten auch in das Land seiner Mutter. Er hört die Geschichte der drei Schwestern, heiratet die eine, seine Mutter, und zeugt mit ihr einige Kinder. Die Narben auf seiner Brust führen die Entdeckung herbei. Rosa, die den „Schicksalspruch" erfüllt sieht, springt vom Dach herunter und tötet sich so.

Neben dieser Form des doppelten Inzests kommt auch eine zweite Variation desselben häufig vor. Wie hier der Sohn aus dem Inzest zwischen Vater und Tochter seine Mutter heiratet, so verbinden sich nun Mutter und Sohn zuerst, und die aus diesem Bündnis entsprossene Tochter heiratet dann der Vater (der zugleich ihr Bruder ist). Constans (p. 125) hält diese Form der Erzählung für die populärere.

Bekannt ist die Novelle der Marguerite de Navarre (Heptameron. XXX), wo ein Jüngling unwissentlich die mit seiner eigenen Mutter gezeugte Tochter heiratet. „Un jeune

---

[1]) Vgl. dazu den bösen Geist Asmodei in der von Jung (Jahrb. I. S. 171 f.) auf den Vaterkomplex zurückgeführten Tobias-Legende.

[2]) Siehe meine Abhandlung „Völkerpsycholog. Parallelen zu den infant. Sex. Theorien" (Zentralbl. II, H. 7/8).

gentil homme, aagé de quatorze à quinze ans, pensant coucher avec l'une des demoiselles de sa mère, coucha avec elle-mesme, qui au bout de neuf moys accoucha, du faict de son filz, d'une fille, que douze ou treize ans après il epousa, ne sachant qu'elle fust sa fille et sa seur, ny elle qu'il fust son père et son frère." Der Italiener Bandello erzählt dieselbe Geschichte, ohne die Novelle der Marguerite gekannt zu haben. Constans (p. 124) nennt noch: G. Brevio, Rime et prose volgari, Roma, Blado, 1545; Novelle, Milano, 1819, nov. IV. Alle Autoren erzählen davon, wie von einem wirklichen Ereignis. Die ersten zwei verlegen es in die Zeit der Herrschaft Ludwigs des Zwölften, an den Hof des Jean d'Albret und der Catherine de Navarre; Brevio verlegt es nach Venedig und läßt es kurze Zeit vor der Niederschrift durch ihn geschehen. Horace Walpole, der wie er sagt, weder die Novelle der Marguerite noch die des Bandello kannte, hat denselben Stoff in seinem Drama: Mysterious mother behandelt. [1]) Er behauptet, in seiner Kindheit erzählen gehört zu haben, daß eine Dame den Erzbischof Tillotson gefragt habe, was sie tun solle, da sie eine Tochter von ihrem eigenen Sohn geboren habe, die dieser nun, ohne es zu wissen, zu heiraten im Begriff sei, so daß er also zugleich ihr Vater, ihr Bruder und ihr Gatte wäre. Der Erzbischof riet ihr, die beiden in ihrer Unwissenheit zu lassen. Constans (p. 125) führt dazu noch nach d'Ancona die Novelle: La mayor confusion in den Succesos y prodigios de amor des J. Perez de Montalvan an, die wahrscheinlich auch unabhängig von Marguerite und Bandello ist. In dieser Form der Erzählung findet der erste Inzest nicht (wie bei Gregorius) zwischen Bruder und Schwester, sondern dem ursprünglichen Sinne nach zwischen Sohn und Mutter statt. Dafür bleibt aber beim zweiten Inzest, zur Abwehr, den Gatten ihr Vergehen unbekannt, wie in dem Fall, den man in der Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour, col. 357, nach dem „Usage des romans" betitelten Buch findet: Der große Barrière, der Schrecken der Türken, wird ohne es zu wissen der Vater und der Gatte seiner Schwester. Man läßt die beiden Gatten in Unkenntnis über ihr verwandtschaftliches Verhältnis zueinander, das erst nach ihrem Tod enthüllt wurde.

Die zuletzt angeführten Beispiele leiten bereits zum Verhältnis zwischen Vater und Tochter über, das nicht nur wegen der Reichhaltigkeit der Überlieferung, sondern auch besonderer psychologischer Eigentümlichkeiten wegen eine gesonderte Behandlung erfordert.

---

[1]) Bekanntlich erwähnt Schiller in seinem Briefwechsel mit Goethe diese „Tragödie im Geschmack und Sinn des Ödipus Rex" (9. März 1798) und Goethe schreibt in seinen Tag- und Jahresheften von 1800: „Die Bearbeitung verschiedener Stücke, gemeinschaftlich mit Schiller, ward fortgesetzt und zu diesem Zweck das „Geheimnis der Mutter" von Horace Walpole studiert und behandelt, bei näherer Betrachtung jedoch unterlassen."

XI.

Die Beziehungen zwischen Vater und Tochter

in Mythus, Märchen, Sage, Dichtung, Leben und Neurose.

> He's father, son, and husband mild;
> I mother, wife, and yet his child.
> How they may be, and yet in two,
> As you will live, resolve it you.
> Pericles (Shakespeare).

Wie die erotische Neigung des Sohnes zur Mutter, so gehören auch die Liebesbeziehungen zwischen Vater und Tochter zu den typischen, allgemein menschlichen Regungen, die im Laufe der Kulturentwicklung dem gleichen Verdrängungsprozeß unterworfen waren und zu ähnlichen Ersatzbildungen in der mythischen, dichterischen und neurotischen Phantasie geführt haben. Aber auch hier scheint das Weib, wie überhaupt von der Natur und dem Leben, weniger begünstigt als der Mann. Wie die Phantasiebildungen des Mutterkomplexes vom eifersüchtigen Sohn ausgehen und erst später von dem in seinem Besitz beunruhigten oder gestörten Vater gehemmt und abgeschwächt werden, so gehen die phantastischen Ersatzbildungen des Vater-Tochter-Komplexes nicht, wie man ex analogia erwarten sollte, auch vom jungen Kind, der Tochter aus, sondern erscheinen zum größten Teile vom Standpunkt des Vaters gearbeitet. Wie beim Werben und Zeugen der Mann der Aktive ist, so geht auch die Mythenbildung, Religionsschöpfung und Kunsttätigkeit darauf aus, die männlichen Sexualphantasien zu befriedigen und zu rechtfertigen. Auch aus den wenigen mythischen Überlieferungen, in denen die Liebesleidenschaft von der Tochter auszugehen scheint, gewinnt man den Eindruck, daß dies nur eine Rechtfertigung für die anstößigen Begierden des Vaters darstellt, der so die Schuld der Verführung auf die Tochter abzuwälzen sucht. Mit dieser Konstatierung der rein passiven und im Dienste der männlichen Tendenzen verwendeten Rolle der Tochter in den Inzestphantasien des Vaters, ist natürlich keineswegs behauptet, daß diese Neigung eine einseitige sei. Im Gegenteil ist die Psychoanalyse auf diese Dinge erst aufmerksam geworden, als sie bei der Behandlung neurotischer Frauen die verdrängte infantile Liebesneigung zum Vater mit der entsprechenden Eifersuchtseinstellung gegen die Mutter

als ätiologisch bedeutsamen Faktor erkannte.[1]) Gerade darin dürfen wir aber einen wertvollen Beweis für unsere Auffassung erblicken: während der Mann (Vater) es vermag, die der Verdrängung verfallenen Inzestregungen zur Tochter in gewaltigen und wirksamen Phantasiebildungen auszuleben, führt beim Weibe (Tochter), dem ein solcher Ausweg kaum zu Gebote steht, die Verdrängung der unserer Kultur anstößigen Liebesneigung zum Vater oft genug zur Neurose.

Ein zweiter wesentlicher Unterschied vom Mutterkomplex liegt in den physiologischen, soziologischen und psychologischen Besonderheiten des Vater-Tochter Komplexes begründet. Der Inzest zwischen Sohn und Mutter, sowie die ihn ersetzenden Phantasien, gelten dem Bewußtsein, zunächst wohl aus physiologischen Empfindungen, als schwereres Vergehen wie eine Verbindung von Vater und Tochter. Denn die innerliche körperliche Blutsverwandtschaft, die den Sohn mit der Mutter verbindet, ist ja im Verhältnis von Vater und Tochter nicht in dem Maße gegeben; dazu kommt, daß bei der Mutter in der Regel der beträchtliche Altersunterschied die Realisierung der Phantasie hemmt, während der länger sexualfähige Mann gerade der heranblühenden Tochter neue Sexualreize abzugewinnen vermag. Zum dritten verfügt der Vater seiner Tochter gegenüber über einen autoritativen Einfluß, eine patriae potestas, die seinen etwaigen Neigungen und Wünschen mehr Nachdruck zu verleihen weiß, als dies bei dem doch untergeordneten Verhältnis des Sohnes zur Mutter der Fall ist. So wird es uns nicht wundernehmen, wenn inzestuöse Verhältnisse zwischen Vater und Tochter (häufig Stieftochter), besonders Vergewaltigung der Tochter, zu den häufigsten Sexualdelikten zählen[2]) und dieses Verhältnis, das bei weitem weniger anstößig empfunden wird als das des Sohnes zur Mutter, nicht selten auch in den Phantasieproduktionen als bewußte Blutschande dargestellt wird, was bei Mutter und Sohn doch weniger oft der Fall ist. Die Verdrängungstendenz setzt sich dann, wie auch im wirklichen Leben, in der Weise durch, daß nur ein Teil (in der Regel der Vater) von der verbotenen Leidenschaft ergriffen scheint, während der Partner (meist die Tochter) die Annäherung mit Abscheu von sich weist oder ihr durch die Flucht zu entgehen sucht.

Im Mythus, wo der Inzest zwischen Vater und Tochter oft genug bewußt vollzogen wird,[3]) weiß sich dennoch die Verdrängung in einer interessanten Form, der der symbolischen Einkleidung, durch-

---

[1]) Man vergleiche besonders Freuds: Bruchstück einer Hysterieanalyse (Kl. Schr. II, 1909), Jung: Die Bedeutung des Vaters für das Schicksal des einzelnen, wo auch die Tobias-Legende auf den Vaterkomplex zurückgeführt wird (Jahrb. I, S. 155 u. ff.) und Binswanger: Versuch einer Hysterieanalyse (ebenda S. 174 ff.).

[2]) Vgl. eine kleine im Verlaufe der letzten Jahre gesammelte Kasuistik am Schluß dieses Kapitels.

[3]) So läßt beispielsweise eine Version den Inzest des Thyestes mit seiner Tochter Pelopia bewußterweise, zur Erzeugung eines Rächers, erfolgen (Mythogr. 1, 22); eine nicht seltene Motivierung (vgl. z. B. Siegmund und Sieglinde Kap. XIII).

zusetzen.[1]) So fanden wir bereits in dem kyprischen Märchen (S. 365 f.) den prophezeiten (i. e. gewünschten) Geschlechtsverkehr der Tochter mit dem Vater ersetzt durch Verspeisen eines Apfels,[2]) der von einem aus dem Grabe des Vaters gewachsenen Baum stammt (vgl. den aus dem Grabe des Sohnes gewachsenen Phallus bei Orestes). Mit besonderer Vorliebe erfolgt aber in verschiedenen mythischen Überlieferungen in auffälliger Übereinstimmung mit neurotischen Phantasien die Vereinigung des Vaters in Schlangengestalt mit der Tochter, was in Anbetracht der durchgängig phallischen Bedeutung der Schlange[3]) wie eine sexuelle Tautologie anmuten müßte, wenn es nicht der Rest eines mißglückten Verhüllungversuches wäre. So soll nach einer orphischen Überlieferung Zeus seiner Tochter Persephone in Schlangengestalt beigewohnt haben (Roschers Lexikon). Die gleiche Symbolik finden wir in der nordischen Mythologie, wo Odin, von dem es heißt, er habe mit seiner eigenen Tochter Yord den Thor gezeugt, in Gestalt einer Schlange zu der im Felsen eingeschlossenen Gunlöd dringt und drei Tage und drei Nächte in ihren Armen ruht. Die gleiche Schlangensymbolik zeigt sich als Symptombildner wirksam in dem ersten mit der kathartischen Methode Breuers behandelten Fall von Hysterie (Frl. Anna O., Studien über Hysterie von Breuer und Freud, 2. Aufl. 1909, S. 15 ff.) und auch Dr. Alfred Adler berichtete gelegentlich von einer Patientin, die sagte, zwischen ihr und ihrem Vater bestehe eine Verbindung von der Gestalt einer Schlange[4]) (zum Teil auch eines Vogels). Als sie dann auf Verlangen des Arztes diese Vorstellung zeichnerisch darstellte, erwies sie sich als unzweifelhaftes Penissymbol. Eine ähnliche Überlieferung berichtet Preuner (Hestia-Vesta, Tübingen 1864, p. 410) von der Keuschheit der Bona Dea „Vergebens suchte sie ihr Vater Faunus durch Schläge mit Myrthenruten zu nötigen, da sie ihm nicht einmal, als er sie trunken gemacht hatte, sich ergeben hatte. Erst wie er sie als Schlange beschlich, vermochte er ihre Keuschheit zu rauben". (Über diesen Mythus hat auch Schwartz: Jahrb. f. klass. Phil. 1874, H. 3 gehandelt.)

---

[1]) Eine theosophisch-kosmologische Einkleidung hat diese Phantasie in den gnostischen Lehren gefunden. In der kritischen Geschichte des Gnostizismus von J. Matter (übers. v. Ch H. Dorner, Heilbronn 1833, II. 85) heißt es in der Darstellung des kosmogonischen Systems der Valentinianer: „Sophia aber, die jüngste und letzte von allen, verzehrte sich in leidenschaftlichem Verlangen nach dem Vater. Sie brannte von der heftigen Begierde und jede Vereinigung mit Teletos, ihrem Gatten [und Bruder], verschmähend, wollte sie sich gleich dem Monogenes mit Bythos vereinigen."

[2]) Über die gleiche Bedeutung von Apfel und Schlange im paradiesischen Sündenfall vgl. meine „Völkerpsycholog. Parallelen zu den infantilen Sexualtheorien". (Zentralbl. II, 1912, H. 7/8.)

[3]) Die gleiche Symbolik zeigt auch ein jüngst von Abraham (Zentralbl. f. Psa. II, 1912, H. 8) mitgeteilter Fall.

[4]) Eine ähnliche Verhüllung des Inzests von Mutter und Sohn fanden wir in der griechischen Telephos-Sage (S. 183).

Eine der berühmtesten Fabeln des Altertums, die auch die Liebe der Tochter zum Vater behandelt, ist die Erzählung von Myrrha.

Die Hauptzüge des Mythus lauten nach Apollodor. Smyrna oder Myrrha soll von Aphrodite zu verbrecherischer Liebe zu ihrem Vater entflammt worden sein. Mit Hilfe ihrer Amme gelang es ihr, ihren Vater Theias zwölf Nächte hindurch über ihre Person zu täuschen (auch Lots Töchter täuschen den Vater); als er endlich seine Tochter erkannte, verfolgte er sie mit gezücktem Schwert; Myrrha aber flehte um Rettung zu den Göttern und wurde in einen Myrrhenbaum verwandelt. Zehn Monate später barst der Baum und Adonis kam zur Welt. Aphrodite war von seiner Schönheit so entzückt, daß sie das Kind in einem Kasten verbarg (Aussetzungsmotiv) und es heimlich der Persephone übergab, die den schönen Knaben nicht wieder herausgeben wollte, bis endlich Zeus den Streit zwischen den beiden Göttinnen so schlichtete, daß Adonis einen Teil des Jahres bei Persephone in der Unterwelt, den anderen Teil des Jahres aber auf der Oberwelt bei Aphrodite zubringen sollte. Nach Ovid (Metam 10, 435 f.) soll sich Myrrha nach dem Beischlaf aus Scham in den Wäldern verborgen gehalten haben und hier von Aphrodite in den Baum verwandelt worden sein, aus dem die Myrrhe, ein wohlriechender Balsam, hervorquillt. Als der Vater diesen Baum mit seinem Schwert gespalten habe, sei Adonis geboren worden.

Hinter dieser symbolischen Darstellung des von einem Schwert gespaltenen Baumes[1]) erkennen wir leicht eine verhüllte Koitusdarstellung, die hier scheinbar ganz sinnlos neben der Verführung des Vaters durch die Tochter steht. Doch merken wir bei näherem Zusehen, daß die symbolische Darstellung nur den vom Vater ausgehenden Sexualwunsch und -Akt betrifft, was in bedeutsamer Weise auf die Verdrängung des ursprünglich väterlichen Gelüstes hinweist, das durch diese symbolische Darstellung sich ebenso deutlich verrät wie durch die — nur in feindlicher Absicht erfolgende — Verfolgung der Tochter, in der sich ein rationalisierter Rest der ursprünglichen Vergewaltigung der fliehenden und sich sträubenden Tochter durch den Vater erhalten hat.[2]) Der gleichen Verdrängungs- und Rechtfertigungs-

[1]) Auch aus der deutschen Mythologie ist eine ähnliche Darstellung bekannt. Der Baum, in den Odin sein Schwert stößt, wird Kinderstamm genannt, weil er dem Samen des wunderbaren Apfels entsproßt war, mit dem Odin einst das unfruchtbare Weib Rerirs geschwängert hatte (Wölsunga-Saga).

[2]) Anderseits drückt sich in dieser Verfolgung der Tochter durch den Vater auch die weibliche Abwehr ihrer eigenen Neigung aus, welche die Sage eben in der Verführung des Vaters darstellt. So träumt eine an den Vater fixierte Patientin Riklins (Wunscherfüllung und Symbolik im Märchen, 1908, S. 61) öfter, daß sie von ihrem früheren Lehrer oder von ihrem Vater nackt verfolgt wird. — Und Scherner meint in seinem „Leben des Traumes“ (1861) mit Bezug auf ein ähnliches Beispiel, daß der eigene Geschlechtsreiz der Träumerin in die Gier des nachstürzenden Mannes verlegt erscheine. — Bei der Pat. Riklins tritt übrigens wieder die für das Verhältnis von Vater und Tochter typische Schlangensymbolik auf. Ein dem Riklin'schen ähnlicher Fall wird von Bleuler (Dementia praecox oder Gruppe der Schizophre-

tendenz dient das Motiv der Berauschung des Vaters (i. e. Besessenheit von der Liebesleidenschaft), die nach einer späten Überlieferung bei Hyginus (fab. 164[c] u. a.) durch die Tochter selbst erfolgt und nicht wie sonst durch die Mägde, welche sich des Liebesgrams der Tochter erbarmen. Daß aber auch diese Mägde ursprünglich im Dienste der väterlichen Gelüste das Mädchen gefügig und zugänglich machen, lehrt eine von Herodot (II, 131) überlieferte Fabel, die sich auf jene prächtige goldene Kuh bezieht, die König Mykerinos von Ägypten seiner früh verstorbenen, überaus geliebten Tochter als Grabmal machen ließ:

„Einige erzählen von dieser Kuh und von den Kolossen, wie Mykerinos seine eigene Tochter geliebt und ihr nachher Gewalt angetan habe; darauf hätte sich das Mägdlein aus Gram erhenkt, und er begrub sie in jener Kuh. Aber die Mutter schnitt den Dienerinnen, die dem Vater ihre Tochter verraten hatten, die Hände ab . . .“

Indem wir dieses Motiv des Abschneidens der Hände als typisch für diese Gruppe von Überlieferungen hervorheben, kehren wir zur Rechtfertigung der väterlichen Gelüste in der Berauschung und Verführung durch die Tochter zurück. Dieser Zug kehrt bekanntlich in der biblischen Erzählung von Lot und seinen Töchtern wieder (1 Mos. 19, 30 u. ff.), die ihren Vater trunken machen und zwei Nächte nacheinander bei ihm liegen, um von ihm zu empfangen.

„Lot zog aus Zoar und blieb in einer Höhle mit seinen beiden Töchtern. Da sprach die Älteste zu der Jüngsten: Unser Vater ist alt und es ist kein Mann mehr auf Erden (nach der Vertilgung Sodoms), der uns beschliefe nach aller Welt Weise; so komm laß uns unserm Vater zu trinken geben und bei ihm schlafen, daß wir Samen von unserm Vater erhalten. Also gaben sie ihrem Vater Wein zu trinken in derselben Nacht. Und die erste ging hinein und legte sich zu ihrem Vater; und er ward es nicht gewahr, da sie sich legte, noch da sie aufstand (daß sie seine Tochter sei). Des Morgens sprach die Älteste zu der Jüngsten: Siehe, ich habe gestern bei meinem Vater gelegen. Laß uns ihm diese Nacht auch Wein zu trinken geben, daß du hinein gehest, und legest dich zu ihm; und er ward es nicht gewahr, da sie sich legte noch da sie aufstand. Also wurden die beiden Töchter Lots schwanger von ihrem Vater.“ [Dazu vergleiche man das Verfahren der Nyktimene gegen ihren berauschten Vater bei Ovid (Metam. 2, 589 fg.)].

Eine gleichsam fortgesetzte Inzestphantasie findet sich in der iranischen Überlieferung, wo der Vater, der keinen Sohn hat, mit seiner Tochter eine Enkelin, mit dieser eine Urenkelin u. s. w. bis ins neunte oder zehnte Glied zeugt, worauf endlich die letzte Tochter ihm den Sohn gebiert.

nien, Deuticke 1911, S. 355) mitgeteilt. Patientin hat Angst vor dem Vater, der sie oft zu mißbrauchen suchte. In ihren Halluzinationen sieht sie den Vater, der ihr mit einem Speer in den Unterleib sticht (vgl. Myrrha); dabei tanzte er merkwürdig, war schwarz und ganz nackt.

(Lessmann: Aufgaben u. Ziele d. vergl. Mythenforschung, Leipzig 1908). Im arischen Mythos übt Prajapati an seiner Tochter Ushas Gewalt (Goldziher S. 223). Sind dies unverhüllte Äußerungen der väterlichen Leidenschaft, so zeigt sich bei den Naturvölkern eine an die Myrrha-Fabel gemahnende Verdrängung. Nach einem polynesischen Schöpfungsmythos (Stucken, Astralmythen S. 244 Anmkg.) zeugt Tane eine Tochter, die vom Volke zu seinem Weibe gemacht wird. Als sie erfährt, daß sie mit ihrem Vater als Gattin lebt, flieht sie schamerfüllt und tötet sich endlich selbst (cf. White: Ancient Maori History I, p. 131 f.). Eine andere Form der Abwehr findet sich gleichfalls bei einem Naturvolk: Die Stadt der Dsiampa (Kambodia) ging zu Grunde, weil der König seine eigene Tochter heiratete (Bab. Zeitschr. f. Ethn. 1906, S. 281). Mit ähnlich tragischem Ausgang wird die Geschichte von Jezdegerd II. erzählt, der seine eigene Tochter geheiratet, sie aber dann getötet haben soll (Nöldeke: Anf. z. pers. Gesch. S. 106). Am Vater vollzieht sich dagegen die Strafe in einer Erzählung des Parthenios betitelt: Harpalyce (Nr. 13). Klymenus hatte von seiner Gattin Epikaste zwei Söhne und eine Tochter, Harpalyce, von wunderbarer Schönheit, in die er sich verliebte. Anfangs suchte er seiner Leidenschaft Herr zu werden, später aber wohnte er ihr mit Hilfe ihrer Amme bei. Als sie bald darauf den Alastor heiratet, eilt Klymenus ihnen nach und entführt seine Tochter nach Argos, wo er ihr öffentlich beiwohnt. Zur Rache schlachtet sie ihren jungen Bruder und setzt ihn gekocht dem Vater zum Mahle vor. Auf ihr Gebet wird sie in einen Vogel verwandelt, während sich Klymenus tötet, als er ihre schreckliche Rache erfahren hatte. — Ferner erzählt Parthenios noch (nach Suidas in ἀθέμιστα I, 69) von Larissa, die vor ihrer Ehe mit Cyrikus von ihrem Vater Piasus beschlafen worden war. Strabo (XII p. 621) fügt hinzu, er sei dann von der Tochter in ein Weinfaß gestürzt worden und habe so den Frevel gebüßt. — Von römischen Dichtern sei noch Vergil erwähnt, der (Aen. VI, 623) die Unterweltstrafen des Phlegyas schildert, der seine Tochter vor der Hochzeit vergewaltigt, und zwei Gedichte des Catull (deutsche Ausg. von Heyse Nr. 67 und 69) wo der Vater einmal seine verheiratete Tochter, das andermal die Frau seines Sohnes beschläft.[1])

Eine weit bedeutsamere Rolle als in mythischer Überlieferung, wo die Beziehung des Sohnes zu Vater und Mutter vorherrscht, spielt die Neigung des Vaters zur Tochter in den Sagen und Märchen. Antiken Ursprungs ist die bekannte und weitverbreitete Sage des Königs Apollonius von Tyrus, die auch dem Pseudo-Shakespeareschen „Pericles" zu Grunde liegt.[2]) Ursprünglich stammt der Stoff vermutlich aus einem im V. Jahrh. n. Chr. verfaßten griechischen

---

[1]) „Wunderlich, was du erzählst! das heißt noch ein zärtlicher Vater,
Wenn er dem eigenen Sohn so in die Tasche gepißt."

[2]) Dryden gibt Shakespeare als Verfasser an; doch spricht die unbeholfene Form dagegen, wenn auch sonst das Drama einzelne Anklänge an Shakespeares Stil zeigt. Vgl. Alb. Smith: Shakespeare's Pericles and Apollonios of Tyrus. Philadelphia 1899.

Roman, von dem eine lateinische Übersetzung vorhanden ist.[1]) Im Mittelalter wurde die Erzählung in fast alle Sprachen übersetzt und findet sich in einer großen Menge von Handschriften, Ausgaben und Bearbeitungen; in einer dieser Gestaltungen erhielt sie einen Platz in den Gestis Romanorum (Nr. 153). Diese Fassung bearbeitete Steinhöwel 1461 in Versen und dann ging sie in das Volksbuch über. Noch im XII. Jahrh. nahm Gotfried von Viterbo die Erzählung in sein großes Chronikenwerk auf, von wo sie John Gower im XIV. Jahrh. in das 8. Buch seiner Confessio Amantis hinübernahm (Brandes: Skakespeare S. 833).

In der folgenden stark gekürzten Wiedergabe der Erzählung folge ich den Gestis und dem Volksbuch Simrocks (Bd. III). König Antiochus Seleucus regierte in der Stadt Antiochia. Als seine schöne Tochter in mannbarem Alter war, starb seine Frau und empfahl dem Vater ihr liebes Kind. Während sich nun zahlreiche Freier um das schöne und tugendhafte Mädchen bewerben, verliebt sich der Vater selbst so leidenschaftlich in sie, daß er ihr eines Tages Gewalt antut. „Während er ihr aber zwischen seinen vier Pfählen heimlich einen Gemahl verschafft hatte, sann er auf eine neue Bosheit, womit er die Freier seiner Tochter vertreiben möchte, um selbst ihren ungestörten Besitz genießen zu können. Er ließ daher bekannt machen, wer seine Tochter zum Gemahl begehre, der müsse zum Beweis, daß er Weisheit und Einsicht genug besitze, um dereinst nach seinem Tode sein Nachfolger im Reiche zu werden, ein Rätsel lösen; wer sich aber dessen unterfange und die Lösung nicht finde, dessen Haupt sei dem Schwert verfallen. Dies ließ er mit großen Buchstaben ans Tor schreiben." Dieses Rätsel lautet in den „Gestis": „Auf Verbrechen fahre ich, das Fleisch meiner Mutter verzehre ich, ich suchte meinen Bruder und meiner Mutter Mann, und finde ihn nicht." Im deutschen Volksbuch lautet das Rätsel:

Vom Fleisch der Mutter speis ich mich,
Mir selber Mutter sicherlich;
Mein Vater ist zugleich mein Sohn
Und buhlt um meinen Minnelohn.

---

[1]) „Die Gesch. d. Königs Apollonius von Tyrus. Nach der ältesten lat. Textform übertragen" (Kulturhistorische Liebhaberbibliothek Bd. 8). Vgl. auch: „Apollonius von Tyana." Aus dem griechischen des Philostratus übersetzt von Ed. Baltzer (Rudolstadt in Th. 1883). Apollonius treibt da mit seiner Stieftochter, aus der ersten Ehe seiner Frau, Blutschande, bis diese eines Nachts die beiden überrascht und mit ihrer Gewandspange der Tochter beide, dem lüsternen Mann ein Auge ausschlägt. Dieses Motiv scheint der Ödipus-Sage nachgebildet.

von der Hagen: Der Roman von König Apollonius in seinen verschiedenen Bearbeitungen. Berlin 1878.

S. Singer: Apollonius v. T. Unters. üb. d. Fortleben des Romans in späterer Zeit. Halle 1895.

K. Markisch: Die altengl. Bearbeitg. der Erzählung des Ap. v. T. Diss. Berlin 1899.

Literatur bei Gräße: Lit. Gesch. Bd. 2, Abt. 3, S. 457, Liebrecht: Apollonius S. 35. Gervinus: Gesch. d. deutschen Dichtung II S. 263,343. Gesta Ro-

Ich bin ihm Mutter, Tochter, Weib;
Doch wie er kose meinen Leib,
Noch stellt sich nicht der Bruder ein,
Der Sohn mir würd' und Enkel sein.

Nachdem schon viele tapfere Fürstensöhne der Grausamkeit des Königs zum Opfer gefallen waren — denn er ließ auch die köpfen, die die richtige Lösung gefunden hatten, um die Freier abzuschrecken — kam auch Apollonius, ein gewaltiger König zu Tyrus. Er findet die auf die Blutschande des Vaters mit der Tochter hinweisende Lösung des Rätsels, muß aber vor dem um so mehr erbitterten König fliehen. Er landet zuerst auf Tharsus, wo er durch Verteilung seiner Vorräte eine Hungersnot abwehrt, leidet aber dann bei der Weiterfahrt Schiffbruch, wobei er seine ganze Habe verliert. Hier knüpft nun eine offensichtliche Odysseus-Episode an. Apollonius wird nackt aus Land geworfen, von einem Fischer gespeist und gekleidet, der ihm auch den Weg zum königlichen Palaste weist. Hier macht er sich dem König beim Bade dienstbar, der lädt ihn zu sich, beschenkt und bewirtet ihn. Der Tochter des Königs, Lucina, erzählt er traurig seine Schicksale und sie tröstet ihn. Er verheiratet sich dann mit ihr und als sie schon schwanger ist, bringt ein Schiff aus Tyrus die Nachricht, daß den sündigen König Antiochius und seine Tochter ein Blitz vom Himmel getroffen habe; die Stadt Antiochia habe den Apollonius zu ihrem König gewählt. Apollonius schifft sich mit seiner Gemahlin zur Reise in die Heimat ein. Unterwegs erhebt sich ein heftiger Sturm auf dem Meere; die Königin kommt zu früh nieder und bleibt wie entseelt liegen. Der Kapitän dringt nach altem Brauch darauf, den Leichnam sogleich auszuwerfen. Es wird ein wohlverpichter und wasserfester Sarg gemacht, damit sie nicht versinke, sondern von den Wellen ans Land getrieben und dort mit königlichen Ehren bestattet werde. Am dritten Tage schlagen die Wellen die Truhe an die Küste von Ephesus nicht fern von dem Haus des Arztes Cerimon, der die Scheintote wieder belebt und dem Dienste der Diana weiht. Das neugeborene Kind, das den Anstrengungen der weiteren Reise nicht gewachsen gewesen wäre, bringt Apollonius nach der Stadt Tharsus, die er einst aus Hungersnot befreit hatte. Nach ihr benennt er die Tochter Tharsia und übergibt sie dem Stranguilio und seinem Weibe zur Pflege, die das Kind zusammen mit ihrer eigenen Tochter Philomancia erziehen. Seine Amme Licordis bleibt bei ihm zurück. Als Tharsia 12 Jahre alt war, erfuhr sie von ihrer sterbenden Amme, daß dies nur ihre Pflegeeltern seien. Als nun Tharsia zu einem immer schöneren Mädchen heranwuchs und ihre Pflegeschwester in den Schatten rückte, faßte die Pflegemutter den Entschluß, sie zu töten, wogegen sich aber der Pflegevater sträubte. Sie beauftragt aber doch ihren Knecht Theophilus, das Mädchen zu töten. Als dieser eben den Befehl vollziehen

manorum: Das älteste Märchen- und Legendenbuch des christlichen Mittelalters. Übers. v. S. G. Gräße 1812. — Vgl. auch L. Tieck: Altengl. Theater. Bd. I (1811) Vorr. S. XXI.

will, wird sie von Seeräubern entführt und der Knecht kann den Vollzug der Tat melden. Tharsia wird nach Mytilene gebracht, wo der mächtige König Athanagoras herrscht. Sie wird auf dem Markt feilgeboten und der König will sie kaufen, aber ein Kuppler, der mehr bezahlt, erwirbt sie für sein Bordell. Der König kommt als erster zu ihr, sie fleht ihn aber an, sie zu verschonen und erzählt ihm ihre Geschichte. Da sprach der König: „Dein Unglück geht mir zu Herzen: könnte doch einst auch meiner Tochter wie dir geschehen!" Er gibt ihr Geld und verläßt sie unberührt; so macht sie es mit allen folgenden Besuchern, worüber der Bordellwirt, trotz der Geldeinnahme, so erbost, daß er seinem Knecht befiehlt, ihr mit Gewalt die Jungfernschaft zu rauben. Aber auch ihn weiß sie zur Schonung zu bewegen und macht sich erbötig durch ihre Künste mehr Geld als durch den Verkauf ihres Körpers zu verdienen. Sie singt auf dem Markt, gibt Rätsel auf und erfreut sich großen Zulaufs und Einnahme.

Inzwischen war Apollonius nach Tharsus gekommen, um seine bereits erwachsene Tochter abzuholen. Als er sie nicht findet, gebärdet er sich verzweifelt und befiehlt, ihn ins Meer zu werfen. Mit Mühe bringt man ihn von seinem Entschluß ab und er schwört, nicht eher seinen Bart zu scheren und die Kleider zu wechseln, bis er nicht seine Tochter gefunden habe. Er begab sich in den untersten Schiffsraum, warf sich zu Boden und befahl bei Strafe des Todes, daß ihn niemand stören solle. Auf dem Heimweg leidet er Schiffbruch und wird in den Hafen von Mytilene getrieben. König Athanagoras hört die seltsame Kunde von dem fremden König und nachdem er vergeblich versucht hat, den unglücklichen Vater zu trösten, verfällt er auf die Idee, ihm die kunstgeübte Tharsia zur Erheiterung an Bord zu schicken. Dort singt sie:

Im Haus der Schanden muß ich sein,
Doch bleib ich unbefleckt und rein;
— — — — — — — — — — —
Das Wasser ist mein Vaterland,
Den Vater hab ich nie gekannt,
Doch wird sein Name weit genannt,
Gott lasse mich ihn sehen!

Apollonius weist sie von sich und sie verspricht zu gehen, wenn er ihre Fragen lösen könne und stellt ihm drei Rätsel. Das erste handelt von einem Haus (Lösung das Wasser), das zweite von einem Riesen (Mastbaum auf dem Schiff) und das dritte, wohl das eigentliche und bedeutsame, das in seiner unzweideutigen Sexualsymbolik (die Lösung lautet: Ball) an das Rätsel des Antiochius anschließt, lautet:

Von außen glatt, von innen rauch;
Sie stoßen mir in meinen Bauch,
Mit einem Stecken grobes Haar,
Bis ich erfüllt bin ganz und gar. —
Manch harter Schlag wird mir gegeben,
Daß ich muß auf und nieder schweben.

„Dann setzte sie sich auf seinen Schoß und küßte seine Lippen zärtlich und suchte ihn zu trösten. Sie umschlang seinen Leib und wollte ihn mit sich fortziehen". Er stieß sie von sich, daß sie sich an der Stirne verletzte; da beklagt sie ihr Geschick, das sie schon von Kindheit an verfolge und indem sie so ihre Geschichte erzählt, erkennt sie Apollonius als seine Tochter. König Athanagoras erbittet sie zur Gemahlin, mit Berufung darauf, daß sie durch ihn eine Jungfrau geblieben sei und daß er sie dem Vater zugeführt habe. Apollonius willigt ein und wird durch eine Traumerscheinung ermahnt, seine Gattin Lucina im Tempel der Diana auf Ephesus aufzusuchen. „Sie war noch so schön wie vor 18 Jahren: der reine Dienst Dianens hatte ihre Blüte frisch erhalten, daß sie vor allen ihren Jungfrauen herrlich erstrahlte." Es folgt die Erkennung und Wiedervereinigung der Gatten, sowie die Belohnung und Bestrafung der an dem Schicksal beteiligten Personen.

In dieser hochkomplizierten und vielfach ausgeschmückten Überlieferung erkennen wir ein spätes Verdrängungsprodukt des ursprünglichen Motivenkernes, der in der Eingangsepisode von der Blutschande des Königs Antiochius mit seiner Tochter noch voll erhalten, in der Wiederfindung der Tochter des Apollonius und ihrer Befreiung aus dem Bordell aber bereits ins Sentimentale gewendet erscheint. Das psychologische Verständnis anderer, nach dem gleichen Schema gebauter Erzählungen[1]) gestattet uns ohneweiters zu erkennen, daß all die romanhaften und unwahrscheinlichen Motive der Aussetzung von Mutter und Kind, der Entführung durch Seeräuber u. s. w. nur einer Tendenz zuliebe eingeführt sind: nämlich zunächst eine unwissentliche Zusammenkunft zwischen Vater und Tochter und dann die Erkennung der beiden herbeizuführen. Und es bedarf nur eines durch die mehrfachen Doublettierungen der Sage sich aufdrängenden Schlusses, um zu erkennen, daß diese Unkenntlichkeit der Tochter ursprünglich den unwissentlichen Inzest mit ihr ermöglichen sollte, der in der Antiochius-Urgeschichte noch bewußt erfolgt. Wäre dem nicht so, so bliebe unverständlich, warum Apollonius erst nach 18 Jahren, als seine Tochter eben mannbar ist, erst nach ihr auszieht, genau so wie es in der Antiochius-Vorgeschichte heißt, daß seine Frau starb, als die Tochter eben mannbar war. Wir merken hier, wie auch in der Griselda-Sage, die aufdringliche väterliche Tendenz, nur den Zeitpunkt der Mannbarkeit der Tochter abzuwarten, um sie dann gegen die alt und reizlos gewordene Mutter auszutauschen. In der Griselda-Sage erfolgt dies direkt durch die zweite Heirat des Vaters mit seiner eigenen Tochter, die allerdings in den Überlieferungen bereits zur Scheinheirat geworden ist [2]) mit der rationalisierten Motivierung den Gehorsam der Frau zu

[1]) Rank: Die Lohengrinsage, 1911. — Der Sinn der Griselda-Fabel („Imago" 1912, H. 1).

[2]) Die zur Scheidung eingeholte Erlaubnis des Papstes weist noch darauf hin, daß es sich ursprünglich um den Dispens zur Heirat der Tochter gehandelt hatte.

erproben, die dann selbst, gleichsam an Stelle der Tochter, ein zweites Mal geheiratet wird. Daß es sich aber dabei im Grunde um einen Ersatz der gealterten Mutter durch ihr jugendliches Ebenbild[1]), die Tochter handelt, zeigt sich sehr deutlich darin, daß Apollonius, der schon auf die Heirat der Tochter verzichten muß, seine Frau, die er in zweiter Ehe nochmals (an Stelle der Tochter) heiratet, wenigstens so jung bekommt, wie sie vor 18 Jahren, bei der Geburt der Tochter, selbst war (vgl. das Gegenstück dazu, die alternde Statue in Shakespeares „Wintermärchen“, dem auch die Liebe des Vaters zur Tochter zu Grunde liegt; siehe später). Auf Grund unserer Auffassung, daß im zweiten Teil der Geschichte, im Apollonius-Roman, sich der unverhüllte Inzest mit der Tochter, wie er in der Vorgeschichte enthalten ist, nur mehr verhüllt, entstellt und abgeschwächt äußert, erkennen wir in dieser gegen die Verdrängungstendenz mit verzweifelten Mitteln angestrebten Durchsetzung des Tochterinzests den Grund für die Auseinanderlegung und Doublierung der ursprünglich einfachen Kernerzählung. Es erweisen sich, wie ich dies ähnlich für die Kyros-Sage nachgewiesen habe, alle Figuren des Königs und der Tochter als Doubletten des ursprünglich in blutschänderischer Verbindung lebenden Paares. Apollonius wird identifiziert mit dem König von Antiochia, indem er selbst nach Ausschaltung desselben als Nachfolger an seine Stelle tritt. Wie König Antiochius den Freiern ein Rätsel aufgibt, so soll auch Apollonius am Schluß der Erzählung als (unbewußter) Freier seiner Tochter ein Rätsel lösen. Ebenso erweist sich König Athanagoras, der Tharsia im Bordell wie seine eigene Tochter behandelt und demnach schont, als Doublette des Apollonius, der gleichfalls seine Tochter nicht mehr besitzen darf, sie aber anderseits in der Maske des Athanagoras doch heiratet. Daß der Apollonius-Geschichte die Tendenz zur unerkannten Ehe mit der Tochter zu Grunde liegt, verrät sich endlich in der dritten Doublettierung des Vater-Tochter-Paares, in König Archistrates und seiner Tochter Lucina, die Apollonius heiratet, ohne daß er Namen und Herkunft (vgl. Lohengrin) genannt hätte, also unerkannt, wie er selbst seine Tochter zu heiraten wünscht. Sobald sein Name bekannt und er zum Nachfolger des Antiochius ernannt wird, d. h. also sobald er erkennt, daß er wie dieser in Blutschande lebe, erfolgt die Aussetzung seiner totgeglaubten Gattin, die ja auch am Schlusse bei der zweiten Heirat wieder mit der Tochter identifiziert wird. Wie die Aussetzung so erscheint dann auch — alles nur zum Zwecke der Ermöglichung der unbewußten Tochterheirat — auch ihre Errettung aus der Gefahr mehrfach doubliert. Dem Knecht, der sie im Auftrag der Stiefmutter töten soll, entgeht sie ebenso unverletzt wie dem Knecht, der sie im Auftrag des Bordellvaters entjungfern soll. Hier wird noch erkennbar,

---

[1]) (Pseudo-) Shakespeare: Pericles (Reclam Nr. 170, S. 65): „Mein teures Weib glich diesem Mädchen . . . .“

daß auch in ihrem Pflegeelternpaar (ganz nach dem typischen Familienroman) wieder nur ihre Eltern doubliert erscheinen und es mutet wie ein entfernter Nachklang der ursprünglichen Tendenzen an, wenn gerade der Vater sich gegen die von der Mutter geplante Tötung (Aussetzung) sträubt. Es sei schon hier darauf hingewiesen, daß der Tod der Mutter bei der Mannbarkeit der Tochter nicht bloß dem Wunsch des Vaters Ausdruck gibt, seine Gattin mit der Tochter zu vertauschen, sondern ebensowohl, worauf schon Riklin (l. c.) hingewiesen hat, dem eifersüchtigen Wunsch der Tochter entspricht, die ihre Mutter beseitigen will, um beim Vater ihren Platz einzunehmen (Identifizierung). Daß dann die zweite Heirat des Vaters, die eine Stiefmutter ins Haus bringt, für die Tochter ebenso eine Ersatzbefriedigung des unrealisierbaren Inzestwunsches darstellt, wie die zweite Heirat einer jungen Gattin dem Vater die Tochter ersetzt, zeigen deutlich die später zu besprechenden Märchen, in denen der Vater nach langem Suchen doch keinen Ersatz für die verstorbene Gattin findet, sondern die Tochter zu heiraten beschließt. Schließlich sei noch als psychologisch bedeutsamer und interessanter Zug der Apollonius-Sage die Bordellphantasie hervorgehoben, die wir im unbewußten Phantasieleben vieler Mädchen wie fast regelmäßig in der weiblichen Neurose finden. Offenbart sich darin einerseits der der Dirnenphantasie des Sohnes von der Mutter entsprechende Wunsch des Vaters[1]) nach leichter und schuldloser Zugänglichkeit der Tochter (vgl. ihren Verführungsversuch im Apollonius), so muß man diesen Zug doch auf Grund gewißer psychoanalytischer Erfahrungen aus der psychischen Einstellung der Tochter zum Vater ableiten, die nach meinen Erfahrungen das grundlegende Moment für das Verständnis der Psychologie der Prostitution ist. Wir müssen hier von der Beweisführung dieses interessanten Zusammenhangs an entsprechendem Material verzichten und wollen rein schematisch in Anlehnung an den von Freud präzisierten Liebestypus des an seine Mutter fixierten Sohnes, den Typus der am Vater fixierten Tochter skizzieren. Solche Mädchen zeigen in ihrem Liebesleben folgende, bei entsprechendem Verdrängungsausgang zum Teil entgegengesetzte, Charaktere:

---

[1]) Derartige Fälle finden sich mehrfach bei Herodot berichtet. So I, 121 von dem König, der zur Entdeckung eines verschlagenen Diebes kein anderes Mittel weiß, als seine Tochter öffentlich jedem preiszugeben unter der Bedingung, daß er die klügste und schändlichste Tat seines Lebens nenne. Oder I, 126, wo König Cheops das Geld für seine Pyramidenbauten nicht anders aufzubringen weiß, als indem er seine Tochter in ein Bordell bringt und den Erlös einheimst. Von besonderem Interesse aber wird in diesem Zusammenhang der stark entstellte Bericht von Lot (1 Mos. 19; 5 uff.), der ja später seine beiden Töchter beschläft. In der Episode, welche die Bestrafung Sodoms veranlaßt, erbietet sich Lot den Männern, die an seiner Tür die Gäste zu homosexuellem Verkehr verlangen, seine eigenen beiden Töchter preiszugeben. Das wird zwar in dieser Überlieferung, wo dann der Inzest mit den Töchtern folgt, abgelehnt, dagegen in der Parallelüberlieferung (1 Richter 19; 22 uff.) wenigstens soweit realisiert, daß der Gastgeber seine jungfräuliche Tochter und das Kebsweib des Gastes anbietet und die letztere auch tatsächlich preisgibt.

1. Fliegen sie auf ältere, gesetztere Herren, von denen sie sich gerne erhalten lassen, wie vom Vater, was meist auf eine mildere Form der Prostitution hinausläuft;

2. Bevorzugen sie oft starke, kräftige, robuste Männer, die ihnen auch geistig und sozial überlegen sind, sie bevormunden, beschützen, verteidigen;

3. Sind sie, wie der entsprechende Sohnestypus, entweder treu und hängen ihre Liebe ausschließlich an einen Mann, oder sie repräsentieren den reinen Dirnentypus, der von Mann zu Mann wandernd, stets enttäuscht die Unersetzlichkeit des geliebten Vaters erkennt. Auch wo sie treu sein wollen, werden sie oft durch die unbewußte Einstellung, die im Geliebten nur den Vater sieht, zur Lösung des auf die Dauer unerträglichen Verhältnisses veranlaßt. Das heißt, sie lieben meist „unglücklich", nach dem Vorbild ihrer ersten Neigung;

4. Lieben sie es, anderen Frauen ihre Männer oder Geliebten abspenstig zu machen, was auf die eifersüchtige Rivalität gegen die Mutter zurückgeht, und als spezifische Liebesbedingung zu gelten scheint;

5. Wünschen sie entweder gar kein Kind, weil sie ja, in der Identifizierung, Mutter und Kind selbst repräsentieren, oder ein Kind ohne den Koitus, welchen Zug Sadger[1]) bereits als Verschiebung vom eigentlich verbotenen Sexualverkehr mit dem Vater aufgefaßt hat;

6. Wird das Weib direkt zur Prostituierten, wozu ja der Keim in manchem dieser Züge liegt, so rächt sie sich gleichsam dafür, daß sie den einen Geliebten nicht bekommen konnte, dadurch, daß sie nun alle nimmt und so auch ihre Inzestphantasie in einer anderen Art des „verpönten" Verkehrs zu realisieren sucht. Daß sie dabei dem Manne gegenüber auch die „Mutter" spielen und vertreten kann, hat seine guten psychologischen Gründe, da sie sich ja wirklich mit ihrer Mutter identifiziert, in der sie ursprünglich, ähnlich wie der Sohn, eine den angebeteten Vater verführende Dirne sieht.

Daß der Vater im Apollonius die Tochter unberührt aus dem Bordell errettet, entspricht vollauf der Rettungsphantasie des Sohnes, der gleichfalls die zur Dirne degradierte Mutter doch wieder als Heilige verehrt (vgl. Freuds Typus). Hier verdichtet sich die jungfräuliche Mutter zum Idealbild des Sohnes, der seine Mutter liebt[2]),

[1]) „Nikolaus Lenau" (1909, S. 24).

[2]) Vgl. die „jungfräuliche Witwe" in Hebbels „Judith". — Hieher ist im Sinne des bereits erwähnten Motivs der Unterschiebung die Geschichte von der zu Anfang des XIV. Jahrhundert in Brescia gefangenen Gemahlin König Heinrichs zu zählen. Die Schmach des Königs soll dadurch aufs höchste gesteigert werden, daß die Königin ins Bordell gesteckt wird; ihre Hofdame aber tauscht mit ihr Kleider und Rolle, so daß bei der Einnahme der Stadt die Königin ihrem Gemahl unversehrt entgegentritt. Die Hofdame tötet sich vor ihrer Hochzeit. Jüngst hat Karl Hans Strobl in seinem Roman: „Das Frauenhaus von Brescia" diese Historie wieder erzählt.

und der Tochter, die vom Vater ein Kind wünscht, ohne den abgelehnten geschlechtlichen Umgang.

Ganz nach dem gleichen Schema und wie wir vermuten dürfen, im Sinne der gleichen Tendenzen und der ihnen entgegenwirkenden Verdrängungen, wie die Apollonius-Sage, ist die Fabel aufgebaut, die einem der letzten Dramen Shakespeare, dem „Wintermärchen" zu Grunde liegt.[1])

Leontes, der König von Sizilien, hat seine schöne und keusche Gattin Hermione im Verdacht des Ehebruchs mit seinem Jugendfreund, dem König Polyxenes von Böhmen, und befiehlt daher, ihr neugeborenes Töchterchen auszusetzen. Das Kind wird gerettet und kehrt als Braut von Polyxenes' Sohn Florizel in den väterlichen Palast zurück, wo sie von dem über seinen unbegründeten Verdacht aufgeklärten Vater mit Freuden aufgenommen wird. Seine Gattin Hermione war all die Jahre her für tot ausgegeben worden und wird nun dem König wieder als Gattin zugeführt.

Daß auch diese zweite Heirat der totgeglaubten (i. e. totgewünschten) Frau, wie in der Griselda-Fabel, nur ein Ersatz der Heirat mit der Tochter darstellt, läßt sich direkt erweisen durch die dem Shakespeareschen Drama zu Grunde liegende Quelle. Es ist dies ein vielgelesener Roman von Robert Greene, der 1588 unter dem Titel: „Pandosto, der Triumph der Zeit" erschienen war. Hier verliebt sich nämlich der König wirklich leidenschaftlich in seine eigene Tochter, da er sie als erwachsene Jungfrau sieht, und gibt sich selbst den Tod, als sie sich mit ihrem Geliebten vermählt.[2]) Hier greifen wir mit Händen die Verdrängungsarbeit, welche die Phantasie von der unwissentlichen Ehe mit der Tochter zur zweiten Heirat der eigenen Gattin abschwächt. Daß hier die totgeglaubte Frau nicht wie im Apollonius ihr jugendliches Aussehen bewahrt, sondern im Gegenteil der auf den Anblick einer porträtgetreuen Statue vorbereitete Gatte über das alte Aussehen derselben erstaunt, ist ein weiterer Verdrängungszug, der der unbewußten Tendenz der zweiten Ehe entgegentritt.[3]) Es ist ganz lehrreich an einzelnen Stichproben zu verfolgen, wie sich Nachklänge der ursprünglichen Motivierung noch im Drama Shakespeares finden. Vor allem die für den ganzen Vater-Tochter-Komplex typische Ähnlichkeit von Mutter und Tochter, die eben die zweite Heirat als Ersatz der alternden Frau durch die blühende Tochter entlarvt. Leontes verspricht nicht zu heiraten „bis eine andere, Hermione so ähnlich wie ihr Bild, sein Auge schaut". Nachdem er Perdita als seine

[1]) Das Verhältnis des Vaters, der seine Tochter vor den Freiern zu schützen sucht, weil er sie am liebsten für sich behalten möchte, liegt auch einem der letzten Werke Shakespeare's „The Tempest" zu Grunde.

[2]) Vgl. Brandes: Shakespeare (S. 925) und Simrock: Die Quellen Shakespeares.

[3]) Das gleiche. vom Sohnesstandpunkt der Mutter, vom Vaterstandpunkt der Tochter (Frau) geltende „Motiv der Konservierung" findet sich in der „Komödie der Irrungen", wo Emilie, die Äbtissin von Ephesus, jung „erhalten" wird.

Tochter erkannt hat, ruft er aus: „O, deine Mutter, deine Mutter!" (V, 2). Und wie er in Perdita das verjüngte Ebenbild seiner Gattin sieht, so sieht er in ihrem Gatten Florizel sein eigenes verjüngtes Ebenbild (resp. das seines Doubletten-Bruders Polyxenes); er sagt zu ihm:

„Prinz, eure Mutter war dem Eh'bund treu;
Denn eures edeln Vaters Bild empfing sie,
In euch geprägt; wär' ich jetzt einundzwanzig —
So ähnlich stellt ihr euren Vater dar,
Sein ganzes Wesen — Bruder nennt ich euch
Wie ihn . . . ."

Und als Polyxenes den Ehebund seines Sohnes Florizel mit dem Schäfermädchen Perdita nicht zugeben will, bittet Florizel den Leontes um Fürsprache, da ihm der befreundete König nichts verweigern könne. Darauf sagt Leontes in scherzhafter Weise, in der doch eigentlich das tiefste Motiv des Stoffes anklingt:

„Eu'r schönes Liebchen müßt' er dann mir geben."

Mit den gleichen Requisiten der Aussetzung und des Zeitintervalls arbeitet Webster's Tragödie: „Das thrazische Wunder".

Pheander, der König von Thrazien, läßt seine Tochter, die entbunden hat, mit ihrem Kind aussetzen, ebenso wie ihren Geliebten. Die beiden leben als Hirten verkleidet ohne einander zu erkennen in derselben Gegend, in die nach 14 Jahren König Pheander kommt. Er verliebt sich in die Schäferin und entführt sie, um einen Prinzen mit ihr zu erzeugen. Doch entdeckt er noch vor dem Inzest in ihr seine Tochter und alles löst sich glücklich. (Vgl Bodenstedt: Shakespeares Zeitgenossen Bd. I).

Ehe wir die Überlieferung vom Vater-Tochter-Motiv weiter in die reich entwickelte mittelalterliche Sagen- und Märchenwelt verfolgen, sei noch programmatisch einer Motivabzweigung gedacht, die in den Mythen und Überlieferungen aller Zeiten und Völker eine so weite Verbreitung gewonnen hat, daß wir uns hier bloß mit der Andeutung des Grundthemas begnügen müssen. Wie in der Apollonius-Sage der Vater, um die Freier der Tochter abzuhalten, ihnen das Rätsel aufgibt, dessen Lösung jedem ebenso verderblich wird, wie die Nichtlösung, so ist andere Male daraus eine schwierige, verderbenbringende Aufgabe und oft auch ein direkter Wettkampf mit dem Vater getreten. Der Vater, der seine Tochter keinem Freier geben will[1]) und darum kaum zu erfüllende Bedingungen an ihre Erwerbung

[1]) Dieses Motiv, ohne den ausgesprochenen Inzest, findet sich im Volksbuch (Simrock Bd. 6) „von des Fürsten zu Salerno schöner Tochter Gismondo", die er „so inniglich liebte, daß er sie ungern von sich scheiden ließ und wiewohl viele sie zur Ehe begehrten, suchte er doch stets eine Ausflucht und behielt sie über die gebührlichen Jahre zu Hause". Endlich verheiratet er sie doch, aber ihr Mann stirbt nach einem Jahr (Wunschphantasie des Vaters) und sie kehrt als schöne Witwe zu

knüpft, tut das, wie die Apollonius-Sage offen verrät, darum, weil er sie keinem anderen gönnt, sie also letzten Grundes selbst besitzen möchte. Das Rätsel findet sich wieder in der berühmten persischen Fabel der Turandoht (= Tochter Turans), die bekanntlich Schiller nach Gozzi dramatisch bearbeitete.[1]) Wie in der Griselda-Fabel hat auch hier bereits eine entstellende Verschiebung des psychischen Akzents vom Wesentlichen auf Nebensächliches stattgefunden: das Rätsel, das ursprünglich der in seine Tochter verliebte Vater den Freiern aufgibt, wird in der persischen Fabel von der in ihrer Grausamkeit unverständlichen Tochter selbst, gegen den Willen des Vaters, den Freiern gestellt. Das vom Vater aufgegebene Rätsel kehrt wieder im „Kaufmann von Venedig", wo die Freier Porzias ihre Weisheit (wie angeblich auch im Apollonius) durch die richtige Wahl zwischen drei Kästchen zeigen müssen, ein Motiv, das Shakespeare aus den Gestis Romanorum sowie aus einer Novelle des Massucio di Salerno entnahm. Mit einer an die Analysen Jungs (Jahrb. I, 1909) erinnernden Einsicht in ihr unbewußtes Schicksal sagt Porzia: „O über das Wort wählen! Ich kann weder wählen, wen ich will, noch ausschlagen, wen ich nicht mag: so wird der Wille einer lebenden Tochter durch den letzten Willen eines toten Vaters gefesselt.[2]) Es ist hier auch daran zu erinnern, daß das auf den Inzest bezügliche Rätsel im „Apollonius", dem

---

ihrem Vater zurück, der sie trotz ihrer sexuellen Bedürftigkeit kein zweitesmal verheiraten will. Sie entschließt sich also zu einer Liebschaft und da der Vater sie streng bewachen läßt (Abschließung im Turm), kommt ihr Liebhaber durch einen unterirdischen Gang zu ihr. Der Vater entdeckt dies aber bald durch einen an die Apollonius-Sage gemahnenden Umstand, der vermuten läßt, daß die vorliegende Sage nur einen entstellten Nachklang einer ursprünglich inzestuösen darstellt. „Der Fürst Tancredus war gewohnt unterweilen allein ohne alle Diener in die Schlafkammer seiner Tochter zu kommen, eine Weile bei ihr zu bleiben und nach etlichen Gesprächen wieder in sein Gemach zu gehen." So belauscht er den Koitus der Tochter mit dem Liebhaber, den er abfangen läßt, um der Tochter dessen Herz in einer goldenen Schale zu schicken (vgl. den abgeschnittenen Phallus im Kästchen); sie vergiftet sich und der Vater stirbt vor Gram. Daß diese Erzählung ein Überrest des blutschänderischen Verhältnisses von Vater und Tochter darstellt, möge folgende Motivenkette zeigen. In der deutschen Heldensage (Kürschners Nat. Lit., Heldenbuch) rät Yljas dem Ortnit ab, um die Tochter Machorels, des Königs von Jerusalem, zu werben, da noch jeder Freier das Leben verlor. „Der alte Heidenkönig, sagte er, gibt keinem seine Tochter, denn er hat sich in den Kopf gesetzt, sie selbst zur Gemahlin zu nehmen, wenn ihre Mutter gestorben ist." Wirklich geschieht das, wie wir sehen, in der Albanus-Legende, wo auch der Vater dem Andrängen der Werber widersteht; patrem autem eius impii amoris flamma torebat, et recusabat tradere nuptui quam servabat incestui, ... dormivit itaque imperator cum illa quam genuit . . . . Dieselbe Weigerung der Verheiratung der Tochter geht dem Inzest mit ihr in der Legende von Vergogna voraus.

[1]) Schiller: Turandot (nach Gozzi, Reclam Nr. 92). Eine gute Übersetzung ist kürzlich von Vollmöller (bei S. Fischer, Berlin) erschienen.

[2]) Vgl. den Nachweis eines ähnlichen Motivs in dem hübschen Aufsatz von J. Harnik: „Die Objektwahl in Goethes Wahlverwandtschaften" („Imago I, 1912).

das Sphinxrätsel der Ödipus-Sage verwandt ist,[1]) den gleichfalls einen Inzest andeutenden Grabschriften entspricht, die wir im Anschluß an die den Vater-Tochter-Inzest behandelnde Legende von Vergogna anführten (S. 365), worauf bereits Liebrecht (Götting. gel. Anz. 1869, p. 1037) hingewiesen hat, mit der Bemerkung, daß in beiden Fällen das vom Vater mit der Tochter gezeugte, aber noch nicht geborene Kind als sprechend gedacht werde. Hier ist auch der Grabspruch der Lucretia Borgia[2]) zu erwähnen, der ein blutschänderisches

---

[1]) „Die Sphinxsage trägt im neuen Griechenland das Gewand eines Turandot-Märchens: die Königin stellt selbst die Rätsel" (Schmidt: Griech. Märchen S. 143 247 ff.).

[2]) Gregorovius: Lucretia Borgia, Nach Urkunden und Korrespondenzen ihrer eigenen Zeit. 2. Bde. Stuttgart 1874—75.

Daß ihre Brüder gegeneinander in Eifersucht entbrannten und schließlich Giovanni 1497 von seinem Bruder Cesare ermordet wurde, wird uns trotz des als Motiv angegeben „Willens zur Macht" erst aus der eifersüchtigen Einstellung um die Neigung der Schwester verständlich. So faßt auch Lenau den Stoff im „Saronarola" auf. Lucrezia ist

So reizend, daß für sie entbrannte
Das Brüderpaar in Liebesglut;
Daß sie der Papst sein Liebchen nannte,
Und schnöd genoß sein eignes Blut.

Ihr Bruder Giovanni sagt:

„Weil einst wir ohne Woll'n und Wissen
Gelegen sind in einem Leib,
Drum sollten wir auf einem Kissen
Nicht liegen jetzt, geliebtes Weib?"

Cäsar, der andre Bruderbuhle,
Ist totenstill, sein Blick nur wacht
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
Er sieht den Fürsten, Rache brütend,
Lucrezia küssen Mal auf Mal.

In seines Herzens tiefsten Schachten
Der Priester still und schrecklich flucht,
Den Bruder heute noch zu schlachten
Blutschänderischer Eifersucht.

So oft auf Mund und Busenblöße
Der Herzog ihr die Lippen drückt,
— Der Priester zählt — so viele Stöße
Hat schon der Dolch auf ihn gezückt.

Dann schildert der Dichter die heimliche Ermordung des Bruders („Die Bestattung") und im nächsten Gesang „Vater und Sohn" die Enthüllung des Mordes.

Nun schweigen beide; der, verloren
Im Glück der Rache, der im Schmerz;
Und Sohn und Vater schweigend bohren
Die Hassesblicke sich in's Herz.

. . . .

Der Pontifex zusammenkauernd
In Cäsars düstern Busen späht,
Und sieht entsetzt, wie dort schon lauernd
Der Vatermord im Winkel steht.

Verhältnis mit ihrem Vater und ihrem Bruder Cesare nachgesagt wurde, die also ihres Vaters, Alexanders VI., Tochter, Geliebte und als Buhlin ihres Bruders auch Schwiegertochter gewesen war, worauf ihre Grabschrift bezug nimmt:

Hic jacet in tumulo Lucretia nomine, sed re
Thais, Alexandri filia, sponsa, nursus.[1])

Eine andere Form der Abhaltung der Freier von der geliebten Tochter fanden wir in dem S. 225 Anmkg. 2 besprochenen „Uriasbrief", wo der Vater den unerwünschten Eidam (jeder Eidam ist ihm eben unerwünscht) auf die verschiedensten Arten zu verderben sucht, wo aber schließlich der Standpunkt des Freiers gegen den Widerstand des Vaters siegreich behauptet wird.[2]) Es verschmilzt hier, wie in der unbewußten Phantasie, der Vater, der dem Sohne seinerzeit die Mutter vorenthielt, zur Zeit der vollwertigen Objektwahl mit dem Vater (Schwiegervater), der nun die Tochter nicht hergeben will, und der Kampf richtet sich nun genau so gegen diesen (Schwieger-) Vater, wie er sich früher gegen den leiblichen Vater richtete (Vgl. die Telramund-Figur in meiner Deutung der Lohengrin-Sage). Dem Kampf des Sohnes mit dem Vater um die Mutter entspricht dabei voll der Kampf des Freiers mit dem Vater der Geliebten.[3]) Im Epos „Kudrun" gibt Hagen von Irland seine Tochter nur dem Manne, der stärker ist als er; wer unterliegt, wird gehängt.[4]) Den gleichen Sinn hat die griechische

[1]) Ihre Geschichte nach der gewöhnlichen Überlieferung wurde von Victor Hugo (1833) zu einem Trauerspiel und von Donizetti (1834) zu einer Oper verarbeitet. 1908 fand die Erstaufführung eines fünfaktigen Versdramas „Lucretia Borgia" von dem jungen Schweizer Dichter Willy Lang statt. Das Stück behandelt die Liebe Cesares zu seiner Schwester Lucretia, die der Herzog von Ferrara heiratet.

[2]) Eine Anzahl von Überlieferungen, in denen nach dem Muster des Märchens vom „Teufel mit den drei goldenen Haaren" (Grimm Nr. 29) und der Sage von Kaiser Heinrich III. (Grimm D. S. II, 177) ein Mann, um den Schicksalsspruch zu vereiteln, der ihm einen unerwünschten Eidam verheißt, den vorbestimmten Bräutigam seiner Tochter auf jede mögliche Weise zu verderben sucht, aber doch schließlich überrumpelt wird, hat Laistner (II, 368 ff.) mitgeteilt.

[3]) Beide Motive erscheinen in Massinger's Tragödie „The unnatural combat". auf die bereits hingewiesen wurde (S. 184), verbunden. Nachdem der Vater den Sohn im Zweikampf getötet hat, verhindert er im letzten Augenblick die Ehe seiner schönen, zärtlich geliebten Tochter aus zweiter Ehe, weil er selbst in wahnsinniger Leidenschaft für seine Tochter erglüht ist. Er übergibt sie seinem Freunde Montreville und befiehlt, Theocrine in eine Festung zu bringen, ihm aber unter keiner Bedingung den Eintritt zu gestatten. Montreville entehrt das Mädchen, um sich am Vater zu rächen, und stößt sie dann zu ihm hinaus, da er doch in das Schloß zu dringen versucht. Theocrine stirbt und ihr Vater wird vom Blitz getroffen.

[4]) Ernst Hardt hat in seiner dramatischen Dichtung „Gudrun" (Inselverlag 1911) das Motiv dahin abgeschwächt, daß die Heldin keinen der Bewerber erhört, weil sie ihr alle im Vergleich zu ihrem Vater unbedeutend erscheinen. Endlich nimmt sie doch den bescheidenen Herwig, der seinen Mitwerber König Hettel im Zweikampf besiegt. Sie wird dann von dem wilden Hartmut geraubt, verweigert sich ihm aber, da sie Herwig die Treue halten will und wird darum von Hartmuts Mutter, die ihren Sohn über die Maßen liebt, gepeinigt. Wir erkennen darin leicht

Fabel von Hippodameia, deren Vater Oinomaos an die Erwerbung seiner Tochter die Bedingung geknüpft hatte, daß der Freier ihn im Wagenrennen besiegen müsse. Schon 13 Jünglinge waren auf diese Weise ums Leben gekommen; aus Liebe zu ihrem 14. Freier Pelops bereitete Hippodameia dem Vater arglistig den Tod, indem sie die Speichen an den Rädern seines Wagens lockerte und ihn so zu Fall brachte. In entstellten Fassungen ist dieser ursprünglich mit dem Vater ausgefochtene Kampf der kriegerisch gedachten Jungfrau selbst zugeschrieben, wie im Mythus von Atalante, dessen sonstige Züge sich voll mit dem Vater-Tochter-Schema decken; sowohl in ihrer Aussetzung durch den auf männliche Nachkommenschaft erpichten Vater, wie in ihrem Entschluß Jungfrau zu bleiben und die Gesellschaft der Männer zu fliehen, was einerseits der Fixierung auf den Vater entspricht, anderseits als ein Nachklang seiner Sicherungsmaßregeln erscheint. Endlich willigt sie doch auf den Wunsch (!) des Vaters darein, sich zu verheiraten, stellt aber die Bedingung, daß ihre Freier einen Wettkampf in Waffen mit ihr austragen müßten, wobei dem Sieger ihre Hand, dem Besiegten der Tod zu teil wurde. Wir werden hier darauf aufmerksam, daß auch der Wettkampf mit der nordischen Brynhild ursprünglich mit ihrem Vater auszutragen gewesen sein wird, worauf überaus deutlich noch das Motiv ihrer Abschließung durch den Vater Wodan hinweist, der sie mit einem kaum dem kühnsten Helden durchdringbaren Flammenmeer umgibt (Vgl. Lohengrin-Sage S. 138). In anderen Überlieferungen erfolgt diese Abschließung im angeblichen Interesse der Erhaltung ihrer Jungfrauenschaft, wie in den Mythen von Perseus, Gilgamos, Telephos, Romulus (vgl. Der Mythus von der Geburt des Helden), wo der Vater die Tochter an einem unzugänglichen Orte verschließt und im Falle der Übertretung seines strengsten Keuschheitsgebotes die Tochter und ihren Sprößling mit einem unersättlichen Haß verfolgt, der nur aus der verschmähten Liebe des Nebenbuhlers verständlich wird (Vgl. den Typus des bösen Schwiegervaters in der Lohengrin-Sage S. 113—117). Auch in deutscher Sagen- und Märchenüberlieferung findet sich diese Absperrung der Tochter durch den neidischen oder eifersüchtigen Vater häufig. So im „großen Wolfdietrich" (dem sogenannten Hugdietrich, ed. Holtzmann, Heidelberg 1865), wo der König von Salonichi seine Tochter in einem Turm eingesperrt hält, in den Hugdietrich als Mädchen verkleidet einzudringen versteht und mit der Prinzessin einen

die böse Schwiegermutter, die ihren geliebten Sohn keinem andern Weib gönnt. Wie in der rationalistisch überarbeiteten Turandot-Fabel der Vater, der ursprünglich die Tochter nicht hergeben will, sie zur Ehe zu zwingen sucht, so hat auch hier das Schwiegermutter-Motiv eine Umkehrung erfahren, indem Gerlint, die ihren Sohn Hartmut leidenschaftlich liebt, die ihr verhaßte Gudrun zur Ehe mit ihrem Sohne zu zwingen sucht. Über die verschiedenen Bearbeitungen vgl. S. Benedict: Die Gudrun-Sage in der neueren deutschen Literatur (Rostock 1902). In der interessanten dramatischen Bearbeitung von Mathilde Wesendonck (Zürich 1868) entspringt der Haß Gerlints gegen Gudrun wesentlich dem Gefühl der Eifersucht auf den Sohn (l. c. S. 66).

Sohn (Wolfdietrich) zeugt, der vor dem Vater in einer Wolfsgrube verborgen gehalten wird (Aussetzung; vgl. Heldenmythus). Ähnliches findet sich in der Geschichte Friedrichs von der Normandie und bei Ulrich Füterer von der Tochter eines Königs Salabrei von Babylon erzählt, wo Lorandin, durch einen sagenberühmten Sprung den Nachstellungen des Vaters entgehend, die eingesperrte Tochter für den König Bermund von Indien erwirbt. Hagen (Gesamtabenteuer I, 143) spricht von einer vom Vater stolz versperrten Königstochter (Hildburg), „auf welche wohl gar der Vater selber ein Auge hat (wie Sidrat)." Welche sonderbaren Rationalisierungen diese eifersüchtige Argusnatur des Vaters im Laufe der allmählich unverstandenen Überlieferung erfährt, zeigen die Parallelen zum Grimm'schen Märchen Nr. 60. im III. Band, wo es in einer Fassung heißt, die Königstochter sei von Mäusen verfolgt worden, so daß sie ihr Vater nicht anders zu retten weiß, als daß er einen Turm mitten in einem großen Fluß bauen und sie dorthin bringen läßt. Sie wird aber doch von einem zum Fenster hereinspringenden Wasserstrahl schwanger, setzt das Kind aus u. s. w. Wird hier nur mehr aus dem ganzen Zusammenhang der Überlieferungen und dem Detail der weiteren Erzählung ersichtlich, daß es sich um eine symbolische Darstellung der Verführung durch den Vater handelt, so zeigt eine hessische Parallelerzählung schon deutlicher die Motivierung des väterlichen Tuns. Es heißt hier, daß der König darauf bestand, seine Tochter solle nicht heiraten; er ließ ihr im Walde in der größten Einsamkeit ein Haus bauen, wo sie wohnen mußte und keinen fremden Menschen zu sehen bekam. Sie gebiert aber auf ähnliche Weise durch einen Trunk aus einer wunderbaren Quelle, setzt das Kind aus u. s. w. Koeppel (S. 87) berichtet von einer im 16. Jahrhundert in vielen Sprachen gedruckten Prosa-Geschichte, in der Isabella, die schöne Tochter des Königs von Schottland, von ihrem Vater, der sie nicht verheiraten will, in ein Schloß gesperrt wird. Der junge Aurelio dringt zu ihr, sie werden gefangen und gehen zugrunde. Wie der Vater seine geliebte Tochter vor den Anfechtungen anderer Männer zu schützen sucht, lehrt endlich in drastischer Weise eine armenische Liebesgeschichte von der Priestertochter Assly und dem tatarischen Prinzen Kyaram.[1] Assly ist vom Hals bis zu den Füßen in ein undurchdringliches, unauflösliches, nicht zu zerstörendes Zauberhemd eingehüllt; es ist von oben bis unten mit einer langen Reihe von Knöpfen besetzt, von denen sich jeder geöffnete von selbst wieder schließt, sobald der nächste geöffnet wird.[2] Dieses Hemd hatte Asslys Vater

[1] Vgl. Aug. Frh. v. Haxthausen: Transkaukasia, Leipzig 1856, I, 315 ff.

[2] Das erinnert auffällig an das Gewebe der Penelope, von dem sich bei Tag immer soviel auflöst, als bei Nacht gearbeitet wurde, und weist vielleicht darauf hin, daß ihr dieses Gewebe als eine ähnliche Art von „Keuschheitsgürtel" angelegt worden war. — Diese Annahme gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man den Vatercharakter des Odysseus in Betracht zieht, der sich darin äußert, daß er alle Freier

selbst gewebt und bereitet, um sie vor Anfechtungen jeglicher Art zu schützen.

Überaus beliebt und verbreitet finden wir im Mittelalter die nach dem Schema des Apollonius gearbeiteten Sagen von der Verfolgung der Tochter durch den Vater. Die meisten Überlieferungen dieser Art hat von der Hagen in seiner umfassenden Sammlung: Gesamtabenteuer (Bd. II, 591 und Bd. III, p. CLIV squ.) zusammengestellt. Als Paradigma einer Gruppe sei die Geschichte von „des Reußenkönigs Tochter" kurz wiedergegeben.

Im Reußenland herrschte ein mächtiger König, der hatte ein schönes Weib und eine noch schönere Tochter, die keinen Mann nehmen wollte, welcher ihr nicht zusagte. Den Vater freute ihr Anblick über alles, und als die Mutter starb und die Landesherren ihn drängten, sich wieder zu vermählen, um einen Erben zu gewinnen, wollte er nur eine so schöne wie seine Tochter nehmen, aber nirgends fand man eine so schöne Jungfrau. Nun gelobte der König immer ohne Weib zu bleiben. Die Herren jedoch berieten sich und erkauften vom Papste mit Gold und Silber die Erlaubnis, daß der König seine Tochter heiraten könne. Dieser war darüber hoch erfreut und rüstete alles aufs prächtigste zur Hochzeit. Als aber die Tochter schließlich vernahm, daß sie ihren Vater heiraten sollte, schnitt sie ihr Haar ab, warf das Brautkleid ab, zog einen grauen Rock an und zerkratzte ihr Antlitz dergestalt, daß das Blut herabrann. Alle entsetzen sich vor ihr, der Vater sinkt in Ohnmacht, befiehlt aber, wieder zu sich gekommen, die Aussetzung der Tochter in einem Fasse aufs Meer. Sie treibt nach Griechenland, wo sie der König heiratet. Die nun anschließende Verfolgung durch die böse Schwiegermutter zeigt in der Doublierung der Motive, daß dieser König mit dem ersten zu identifizieren ist,[1] und daß dem ursprünglichen Sinne nach die Aussetzung erfolgt als der unbewußt vollzogene Inzest entdeckt wird oder die Kinder aus dem bewußten Inzest beseitigt werden sollen.[2] Als der König nämlich einst vom Hause abwesend ist, bringt seine Frau einen Sohn zur Welt und schreibt dies dem Gemahl; die böse Schwiegermutter schiebt einen falschen Brief (vgl. Uriasbrief) unter, der die Geburt eines Teufels meldet und auch dieser König befiehlt, ganz wie der erste (Doublettierung), seinem Marschall, Mutter und Kind in einem Fasse ins Meer zu werfen. Sie

---

der Penelope tötet und auch im Wettkampf mit ihnen (Bogenschießen) Sieger bleibt; auch kommt er ja zur zweiten Hochzeit, indem er Penelope gleichsam nochmals in Unkenntlichkeit gewinnt. — Auffällig stimmt zu dem Keuschheitsgürtel in der Odysseus-Sage ein Hinweis Köhlers zum Lais von Guigemar (Die Lais de Marie de France, hg. v. Warnke 1885), daß der Knoten, den Guigemars Geliebte in sein Hemd knüpfte und den kein anderes Weib zu lösen vermag, an den Knoten erinnere, den die Kirke den Odysseus gelehrt habe (Od. VIII, 448).

[1]) Auch in den entsprechenden Märchen, die „Lohengrin-Sage" S. 113 bis 117 behandelt sind, ist dies der Fall.

[2]) So wird Rhoio, die Mutter des Aino, von ihrem Vater schwanger, in einen Kasten gesteckt und ins Wasser geworfen. Auf Delos angeschwemmt, gebar sie den Sohn, der König der Insel und Priester Apollos wurde. S. Lycophron, Tzetzes' Comment. S. 570.

treibt nach Rom, wohin auch der Griechenkönig nach Entdeckung des Betruges kommt und wo sich auch der Reußenkönig aufhält, um zu büßen. Als nun der Papst die Geschichte der beiden Könige vernahm, erkannte er in der zu Rom geborgenen Frau die von ihnen betrauerte Gattin und Tochter. — Nach dem gleichen Schema ist die „Historie von der geduldigen Helena" (Simrock: Volksbücher X, 1864, S. 501 ff.)[1]) gearbeitet, wo König Antonius von Konstantinopel sich in seine Tochter verliebt. Wie die Tochter des Apollonius entgeht sie auf ihrer Flucht vor dem Vater (zur See) der Vergewaltigung durch Räuber und wird von König Heinrich von England geheiratet. Durch den Betrug der falschen Schwiegermutter muß sie fliehen; vorher wird ihr aber eine Hand abgeschlagen und an diesem Defekt wird sie schließlich wiedererkannt. Im Übrigen ist die Erzählung vielfach ausgeschmückt und mit anderen Motiven verwoben. Der Roman erschien 1586 in Frankreich und ist allgemein-germanisches Volksbuch geworden; von der Hagen nennt ein niederländisches (1621), ein dänisches, ein isländisches in Versen und ein schwedisches. Eine Verdeckung des Vaterinzests hat bereits Hagen in der gleichfalls nur mit Erlaubnis des Papstes[2]) möglichen Heirat der Constance, des Königs Tiberius von Konstantinopel Tochter, mit dem Sultan erblickt, indem er sich darauf stützt, daß ein mittelenglisches Lied in Stanzen, das im Übrigen genau wie die Geschichte von Constance verläuft, singe: Die Königstochter Emare widersteht ihrem Vater, kommt, ausgesetzt, nach Wales und wird des Königs Gemahlin.[3]) — Die Geschichte selbst erzählt übereinstimmend eine normännisch-englische Weltchronik aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts, sowie gleichzeitig Gower (Confessio Amantis II, 38) und Chaucer (Man of law's tale). — Im XIII. Jahrhundert erschien in Deutschland der ähnliche Roman vom Grafen Mai und Beaflur, dessen Hauptzüge nach dem schwedischen Gedicht lauten: Beaflur entschließt sich, um den Nachstellungen ihres Vaters zu entgehen, zur Flucht und besteigt ein kleines, fest verschlossenes Schiff, in dem sie auf das hohe Meer hinaustreibt. Sie wird an das Land des Grafen Mai geführt, der sie gegen den Willen seiner Mutter zur Gemahlin nimmt. Ein Krieg ruft ihn nach Spanien. Während seiner Abwesenheit gebiert Beaflor einen schönen Knaben. Die Schwiegermutter (wie in der Sage von Offa der Vater) fälscht den Brief, der die Kunde davon dem König überbringen soll, beschuldigt Beaflor der Untreue und gibt vor, daß sie einen Wolf geboren habe. Ein abermals verfälschter Brief gebietet, daß sie mit ihrem Kinde getötet werden solle: aber weil man Mitleid mit ihrer Unschuld hat, bringt man sie mit ihrem Kinde heimlich

[1]) Im Mittelalter war ein ganz ähnliches Motiv in Bühelers „Königstochter von Frankreich" aufgekommen.

[2]) Auch in der Griselda-Fabel gibt der Markgraf vor, er habe vom Papst die Erlaubnis erhalten, sich von der ersten Frau zu scheiden und eine andere zu nehmen; auch hier haben wir in diesem nur mehr als Ausrede erhaltenen Motiv den ursprünglichen Ehedispens zur Heirat der Tochter zu erkennen (vgl. „Imago" I, 1, 1912).

[3]) Gedruckt bei Ritson: Ancient Engl. metr. rom. (London 1862, II, 204—47).

auf das Schiff, auf welchem sie hergekommen war. Sie wird nach Rom getrieben und hier nach acht Jahren mit ihrem Gatten wieder vereinigt und mit ihrem Vater ausgesöhnt.

Die älteste italienische Darstellung, im „Pecorone (X, 1) des Ser Giovanni Fiorentino (um 1738) erzählt, daß Dionigia, des Königs von Frankreich Tochter, entflieht, nicht dem zudringlichen Vater, sondern der Heirat mit einem älteren Fürsten. Sie wird Königin von England, von der Schwiegermutter verfolgt u. s. w. Die Reihe der am weitesten verbreiteten französischen Darstellungen eröffnet der nordfranzösische Philipp von Reims mit seinem im XIII. Jahrhundert entstandenen Roman de la Manequine, wo drei solche Puppen (Männchen) anstatt der Verurteilten verbrannt werden. Der König von Ungarn muß seiner Gemahlin geloben, seiner Tochter den Thron zu sichern. Er will also sie selbst heiraten mit Zustimmung der Vasallen und Priester. Die Tochter aber weigert sich und haut sich zur Beteuerung die linke Hand ab (vgl. Helena), wirft sie ins Meer, wo ein Stör sie verschlingt.[1]) Der Vater beschließt, die Tochter zu verbrennen. Die Ritter aber verbrennen nur eine Puppe, setzen sie selbst in einem Boot aus, worin sie nach Schottland getrieben wird. Der König (i. e. Vater) heiratet sie, auf Grund gefälschter Briefe soll sie wieder verbrannt werden, wieder treten zwei Puppen (für sie und das Kind ein), wieder wird sie im Boot ausgesetzt. In Rom löst sich dann schließlich alles. Hienach ist ein geistliches Schauspiel als Wunder unserer lieben Frauen im XIV. oder XV. Jahrhundert gedichtet;[2]) verschieden davon scheint ein anderes solches Schauspiel derselben Zeit.[3])

Deutlicher noch als diese Gruppe, wo die aus enttäuschter Liebe entsprungene Verfolgung der Tochter in einem zweiten, scheinbar lose angefügten Teil, von der bösen Schwiegermutter fortgesetzt wird (vgl. dazu Lohengrin-Sage, S. 117 ff.), erscheint das Vater-Tochter-Motiv festgehalten in einer Reihe von Sagen, in denen der Vater erst seine Tochter mit Liebesanträgen verfolgt und sie dann in ihrer Ehe als böser Schwiegervater weiter verfolgt und peinigt.[4]) Hieher gehört

---

[1]) Im Helena-Roman trägt der Kaiser die Hand der Helena, die immer frisch bleibt, in einem Kästchen am Halse; hier ergeben sich bedeutungsvolle Beziehungen zum Phallus des Osiris (auch das Verschlingen durch den Fisch) sowie zur Strafdrohung und Strafphantasie des Händeabschneidens durch den Vater bei entdeckter Masturbation der Tochter.

[2]) Miracle de Nostre-Dame, comment la fille du roy du Hongrie se copa la main pour ce que son pere la voulait espouser, et un esturgon la garda VI ans en sa muletes, in: Theatre Franc. au moyen age (Paris 1839) 431—542.

[3]) Aus einer hs. Samlg. dieser Zeit verzeichnet von A. Jubinal vor den Mysteres inédits du 15. siècle (Paris 1837) XXVII: Cy commence un miracle de Notre-Dame de la fille d'un roy qui se parti d'avec son père pour ce que il la voulait espouser, et laissa habit de femme, et se mainteint com chevalier et fu sodoier de l'empereur de Constantinoble, et depius fu sa femme.

[4]) Als eine weitere Untergruppe, die wir hier beiseite lassen, erwähnt Müller (Germania I, 1856, S. 437) die Sagen, „in welchen eine unschuldige Frau der Untreue angeklagt und von ihrem Gatten hart behandelt wird. Der Vater, welcher der Tochter nachstellt, tritt hier zurück und seine Stelle nimmt ein Verleumder ein, der die Liebe der Frau begehrt, aber zurückgewiesen wird" (Hierher gehören die Sagen von Genovefa, Hildegard, Crescentia u. v. a. (vgl. „Lohengrin-Sage", Anmkg. 23, S. 164).

die englische Sage von König Offa, die Matthäus Paris in seinem lateinischen Leben der beiden Westangeln-Könige Offa I. und II. erzählt.

Nachdem Offa König geworden ist, findet er eines Tages, als er sich auf der Jagd verirrt hat, die Tochter eines Königs von York, welche den unnatürlichen Bewerbungen und Nachstellungen ihres eigenen Vaters ausgewichen und, deswegen von diesem zum Tode verurteilt, in den Wald geführt worden war, wo man sie ohne Nahrung zurückgelassen hatte. Beide übernachten zusammen in der Hütte eines Einsiedlers, der ihnen den Weg aus dem Walde zeigt. Darauf nimmt Offa die Gefundene zu seiner Gemahlin und sie gebiert ihm mehrere schöne Kinder, Knaben und Mädchen. Später zieht der König in den Krieg. Nach der siegreichen Beendigung desselben wird ein Bote abgesandt, die frohe Nachricht in der Heimat zu verkünden. Dieser kommt zufällig zu dem Vater der Königin, welcher den Brief verfälscht. Er läßt König Offa schreiben, er sei im Kriege unglücklich gewesen und sehe das als eine Strafe des Himmels dafür an, daß er sich mit einem gottlosen Weibe vermählt habe, sie solle alsobald mit ihren Kindern in eine Wüste gebracht und dort an Händen und Füßen verstümmelt und getötet werden. Der grausame Befehl wird nicht ganz ausgeführt; die Kinder werden zerstückelt, die Mutter verschont man. Ein frommer Einsiedler findet die Leichname, bringt durch sein Gebet die Kinder wieder zum Leben und behält sie mit der Mutter bei sich im Walde. Der zurückgekehrte König erfährt das Geschehene und sinkt darüber in so große Trauer, daß er ganz entstellt wird. Erst nach langer Zeit kommt er zufällig auf der Jagd in die Hütte des Einsiedlers und findet dort seine Kinder und seine Gattin wieder.

Überaus scharfsinnig bemerkt Müller (l. c.) zu dieser Sage, es liege die Vermutung nahe, daß der Kampf, welchen Offa vor seiner Vermählung zu bestehen habe, darauf hindeute, daß der Held sich erst dann vermählen könne, wenn er die künftige Gattin von dem sie bedrängenden Bewerber befreit habe, der hier als ihr Vater erscheine (Wettkampf). „Daß er, als das feindliche Gegenbild des Offa, im Grunde mit diesem selbst eine Person ist, dürfen wir auch hier annehmen. Daher fällt dann die Tötung der Kinder, welche die Sage ihm zuschreibt, eigentlich dem Vater selbst zur Last“ (Müller, S. 432).

Im Italienischen erscheint die Geschichte bei Straparola in märchenhafter Fassung (I, 4).[1]) Thebaldo, Fürst von Salern, gelobt seiner sterbenden Gattin, nur die zu nehmen, welcher ihr Trauring passe; das ist allein seine Tochter Doralice, und er begehrt ihrer. Mit Hilfe ihrer Amme versteckt sie sich in einem kostbaren Schrank (Aussetzung), der an den König von England verkauft wird. Der Vater kommt als Kaufmann verkleidet, tötet seine Enkel mit dem Messer der Königin und

[1]) Das Mädchen im Schrein. — Vgl. Valentin Schmidts Märchensaal, S. 115, nebst den Anmerkungen S. 303, und Pentamerone II, 6 (16). — Ähnliches in Fischarts Gargantua Bl. 31a.

bewirkt ihre Bestrafung als Kindesmörderin; sie wird mit nacktem Leib halb in die Erde eingegraben. Schließlich entdeckt die Amme alles und der Fürst wird gevierteilt.

Eine Reihe von Märchen, die in mehr oder weniger ausgeschmückter Form das gleiche Schema der sexuellen Verfolgung der Tochter durch den Vater behandeln, hat Riklin aus der „Sammlung neuisländischer Volksmärchen“ von Rittershaus (Halle 1902) zusammengestellt. So das Märchen vom „Vater, der seine eigene Tochter verfolgt“ (Rittershaus, XXXI, p. 133). Ein Königsohn tötet seine Eltern und seine Schwester, um die Regierung an sich zu reißen. Einige Jahre später heiratet er eine schöne Prinzessin, und sie bekommen nach einem Jahre eine Tochter, namens Ingibjörg. Wie diese erwachsen ist, liegt die Mutter auf dem Sterbebett. Sie ruft ihr Kind zu sich und sagt ihm, nach ihrem Tode würde der böse Vater bei ihr schlafen wollen und würde sie, um sie an der Flucht zu hindern, mit einem Bande binden. Sie sollte nur sehen, ihre Hündin an das Band zu knüpfen, während sie selbst durch Flucht sich rette. Es geschieht alles so und Ingibjörg gelangt zu Schiff (Aussetzung) in ein fremdes Königreich, wo der junge unverheiratete König sie in ihrem Zufluchtsort, einem Bauernhof, kennen lernt und zur Gemahlin nimmt. Sie läßt sich von ihm das Versprechen geben, niemals ohne ihr Wissen einen fremden Wintergast aufzunehmen. Das geschieht aber doch einst und nun beginnt die Verfolgung durch den Wintergast (= Vater), der ihre Kinder umbringt und sie ins Elend stürzt. Erst mit Hilfe eines Zaubers gelingt ihre Rettung und die Bestrafung des Vaters. Genau so verläuft die Erzählung von Bjorn Bragastakkur, der tief im einsamen Walde wohnt und eine geraubte Königstochter zur Ehe zwingt. Als die Frau stirbt, will er auch die Tochter, Helga, heiraten. Sie entkommt auf ähnliche Weise u. s. w. — In etwas anderer Einkleidung behandelt die „Bauerntochter Helga“ (Rittershaus, XL) die Verfolgung durch die (Stief-)Mutter. Helga hatte von ihrer sterbenden Mutter eine Ahle bekommen, die „Ja“ sagen konnte, wenn man ihr dazu den Auftrag gab. Als eines Abends der Vater sie durchaus zwingen wollte, bei ihm zu schlafen, gab sie vor, eben noch nach dem Feuer sehen zu müssen. Wie sie draußen war, steckte sie die Ahle an die Wand und gab ihr den Auftrag „Ja“ zu sagen. Flucht, Heirat mit Vaterdoublette, Verfolgung durch Mutter, glückliche Lösung. — Endlich entnehme ich Riklins Arbeit noch das „Märchen von der schönen Sesselja“ (Rittershaus, LI, p. 217). Ein König trauert lange über den Tod seiner Gattin und erklärt, nur eine Jungfrau heiraten zu wollen, die eben so schön wie die Verstorbene wäre und ihr gliche. Eines Tages sieht er nun seine junge Tochter Sesselja im Festgewande der Mutter (Wunsch nach Austauschung), und da diese noch schöner ist, wie die Gattin einst war, will er sie heiraten. In der Fortsetzung dieses Märchens wird nun die Doublettierung deutlich greifbar, die — ganz wie die Aussetzung und der Zeitintervall (Apollonius) — den Zweck hat, den im ersten Teil vergebens erstrebten bewußten Inzest wenigstens als unbewußten (hier symbolisch

verhüllten: Vogel) durchzusetzen, wobei der königliche Vater durch einen Prinzen ersetzt wird. Sesselja flieht aus dem Reiche ihres Vaters und findet in fremdem Land Aufnahme bei armen Leuten, als deren Tochter sie ausgegeben wird (Familienroman). Einmal, als sie sich beim Schafehüten unbemerkt glaubt, zieht sie das Festgewand ihrer Mutter an (Doublettierung) und wird zur Königstochter als Dienerin gebracht (Wiedereinsetzung in das ursprüngliche Milieu). Diese Königstochter heißt auch Sesselja, „die Hochmütige", ist also identisch mit der Heldin (Doublette), worauf auch der Zug hindeutet, daß sie alle Freier zurückweist (Fixierung auf den Vater). Einst wird die Prinzessin im Traume wunderbarerweise von einem durch die Dienerin Sesselja geretteten Vogel schwanger, was sie daran erkennt, daß das Gold, das der Vater ihr einst gab, und das nur bei der Berührung reiner Jungfrauen seinen Glanz behält, schwarz wird. Um nun die Schwangerschaft vor dem Vater zu verbergen, [1]) hält die Dienerin Sesselja ihre eigene Hand über die der Königstochter und gibt sich selbst als Mutter des geborenen Kindes aus. Ihre Identität mit der „hochmütigen" Sesselja ist ebenso durchsichtig wie die des ersten Königs mit dem aus dem Vogel hervorgehenden Prinzen, der auch die ursprüngliche Sesselja heiratet.

Dieses Märchen sucht auf besonders raffinierte Weise den im ersten Teil vereitelten bewußten Inzest doch noch zu ermöglichen, indem es dem königlichen Vater und seiner Sesselja ein zweites Paar von Prinz und Sesselja gegenüberstellt und außerdem den verpönten Sexualakt mit dem Vater noch in symbolischer Einkleidung schildert. Eine Gruppe von Märchen, in denen gleichfalls der verfolgende Vater schließlich doch unter der Maske eines auffallend unbestimmt gelassenen, schattenhaft doublierten anderen Königs die Tochter heiratet, wie im Apollonius und allen hier mitgeteilten Parallelen, habe ich in meiner Abhandlung über die „Lohengrin-Sage" (S. 113 bis 117) in diesem Sinne aufzuklären versucht.

Hierher gehört auch das bekannte Märchen von „Allerleirauh" (Grimm, Nr. 65). Ein König gelobt seiner Frau auf dem Totenbette, daß er keine andere Frau nehme, die nicht ebenso schön sei, wie sie selbst, und nicht ebensolche goldene Haare habe. Es findet sich aber keine, bis der König in seiner herangewachsenen Tochter dieses Ebenbild der schönen Mutter erkennt. Die Tochter versucht den Vater von seinem Entschluß abzubringen, indem sie ihm die Erfüllung schwieriger Aufgaben zur Bedingung stellt, wie in anderen Überlieferungen der eifersüchtige Vater den Freiern. Sie verlangt drei prächtige Kleider und einen Mantel von allerlei Pelz und Rauhwerk. Als der König diese schier übermenschlichen Forderungen erfüllt hat, flieht die Tochter unter Mitnahme dieser Kost-

---

[1]) Dieses Motiv erinnert an die Perseus-Legende, wo Danae von ihrem Vater Akrisios in einem Turm gefangen gehalten wird und Zeus in Gestalt eines Goldregens zu ihr dringt und sie befruchtet. Auch scheint eine Beziehung auf den zur Strafe goldig gewordenen Finger im Märchen vom Marienkind (Grimm Nr. 3) hinzuweisen.

barkeiten, indem sie den Mantel von Rauhwerk anzieht und sich Gesicht und Hände mit Ruß schwarz färbt, um nicht erkannt zu werden. Sie wird im Walde von einem König, der sie anfangs für ein Tier hält, gefunden und in der Küche zu niedrigen Diensten verwendet (Aschenbrödel). Bei einem Fest mischt sie sich für kurze Zeit in ihrem prächtigen Gewand (vgl. das Festkleid der Mutter bei Sesselja) und mit gewaschenem Gesicht unter die Gäste, wo sie die Aufmerksamkeit des Königs erregt, der sie schließlich beim dritten Mal, wo sie bereits wieder den Mantel angezogen und das Gesicht entstellt hat, an einem Ring als den schönen Ballgast erkennt und heiratet.

Auch in diesem Märchen wird der anfangs erstrebte bewußte Inzest dann unbewußt ermöglicht,[1]) indem die Tochter ihr Gesicht entstellt, so daß sie vom Vater nicht erkannt wird, ähnlich wie des Reußenkönigs Tochter ihr Gesicht zerkratzt. Insbesondere das Motiv der Berußung werden wir in Kap. XIII als Requisit zur Ermöglichung des unbewußten Inzests mit der Schwester kennen lernen und erinnern auch daran, daß die Unkenntlichmachung (Verhüllung) des Gesichtes in den Inzestträumen die gleiche Rolle spielt und in der Tantaliden-Sage die Blutschande des Polops mit seiner Tochter ermöglicht.

Ähnlich wie in „Allerleirauh" und im „Reußenkönig" wünscht auch in einer deutschen Sage bei Grimm (D. S., p. 182), betitelt „Quedl, das Hündlein", Mathild, die schöne Tochter Heinrichs III., häßlich zu werden, damit der in sie verliebte Vater sie nicht begehre.[2]) Gott versagt ihr diesen Wunsch, aber es erscheint der böse Feind und verspricht ihres Vaters Leidenschaft in Haß zu verwandeln, wenn sie ihm angehören wolle. Sie bedingt, daß er sie drei Nächte hintereinander schlafend finden müsse; aber eine Handarbeit (!) und ihr Hündchen (!) halten sie immer munter, worüber der Teufel so böse wird, daß er ihr ins Gesicht fährt und sie so verunstaltet, daß ihr Vater seine Leidenschaft für sie verlor. Ohne daß wir auf die Deutung dieser Sage näher eingehen, in der der böse Feind, der sie zu besitzen wünscht, wieder nur den begierigen Vater repräsentiert, sei auf eine weitere von Stucken angeführte Parallele der Entstellung hingewiesen. In der von D. Brauns (Japanische Märchen und Sagen, p. 167—170) mitgeteilten Stammsage der Ainos wird eine Königstochter am ganzen Körper behaart, weil sie sich der Umarmung

---

[1]) Vgl. Wulffen: Das Kriminelle im deutschen Volksmärchen (H. Groß' Archiv f. Kriminalistik, 38. Bd. 1910) bemerkt zu „Allerleirauh": „Davon, daß Vater und Tochter sich heiraten, wird im Märchen kein Wort mehr gesagt. Aber zwischen den Zeilen steht es geschrieben, daß es sich um einen und denselben König handelt. Der Grimmsche Wortlaut ist — offenbar absichtlich, um nicht anstößig zu wirken — so zweideutig gewählt, daß der wahre Sinn verborgen, aber nicht unterdrückt wird. Das psychologische Problem, die erotische Annäherung von Vater und Tochter, ist, ein Vorbild für einen modernen Dichter, musterhaft behandelt."

[2]) In Chapman's „The Gentleman Usher" entstellt Margaret ihr Gesicht aus Trauer über den angeblichen Tod ihres Geliebten. Ähnliches berichtet Pettie in der 11. Geschichte seiner „Palace of Petit Pleasure" von der keuschen Florinda, die ihrem Freunde in so reines Neigung zugetan war, daß sie vor einer ungestörten Zusammenkunft mit ihm ihr Gesicht entstellt, um ihn nicht zur Leidenschaft zu verlocken.

ihres Vater entzieht, und gebiert dann junge Hunde, die sich später in Menschen verwandeln. Wir werden hier wie beim Hündchen Quedl darauf aufmerksam, daß auch der Hund, den die Tochter im isländischen Märchen an ihrer Statt dem Vater zurückläßt (anbindet), ursprünglich eine Verwandlungsgestalt des Vaters war, in der die sinnlich-sexuelle Seite symbolisiert ist (vgl. den zum Vogel verwandelten Prinzen bei Sesselja).

In einer andern deutschen „Sage vom Hülfenberg“ (Grimm D. S. Nr. 181) wird von einer Heiligen erzählt, die früher eine schöne Prinzessin gewesen sei, in die sich ihr eigener Vater verliebt habe. In ihrer Not bat sie den Himmel um Beistand; da wäre ihr plötzlich ein Bart gewachsen (Tierbehaarung), so daß ihre Schönheit zu Ende war.

Den isländischen Märchen, wo die sterbende Mutter die Tochter vor den Nachstellungen des Vaters warnt, entspricht das litauische Märchen „von der Ratte, die den Königssohn zum Mann bekam“.[1] Ein König hatte eine schöne Frau und eine schöne Tochter. Seine Frau starb. Da fuhr er in allen Ländern umher sich wieder eine Frau zu suchen, aber er fand nirgends eine, die so schön war wie seine Frau oder seine Tochter. Da sagte er zu seiner Tochter: wir wollen Mann und Frau werden! Die Prinzessin aber antwortete: Wie können wir Mann und Frau werden, da ich Eure Tochter bin und Ihr mein Vater seid. — Mit Hilfe des Geistes ihrer verstorbenen Mutter weiß sie sich der Werbung ihres Vaters zu entziehen, der sich darauf erschießt. (Weitere Parallelen zu diesem Märchen in der Anmerkung Nr. 24 bei Brugmann; zu „Allerleirauh“ bei Grimm, Bd. III zu Nr. 65)[2]. In Campells Sammlung gälischer Märchen (1860) findet sich unter der Nr. 14 eines von der „Königstochter, die ihr Vater heiraten wollte.“ Der König will nur die nehmen, der die Kleider der verstorbenen Gattin passen (Tausch mit der Tochter). Die Tochter, bei der allein das zutrifft, flüchtet in einem festverschlossenen Kasten übers Wasser, wird am Hof eines Königs Küchenmädchen und schließlich vom Prinzen geheiratet, der sie an dem verlorenen Schuh erkennt, der nur ihr paßt (Aschenbrödel). Die Beziehung dieses Märchen zum Aschenputtel-Typus wird noch inniger, wenn wir uns erinnern, daß dort den beiden bösen Konkurrentinnen, den Schwestern, die Ferse abgeschnitten wird, wie in vielen der hierhergehörigen Überlieferungen der dem Vater widerstrebenden Tochter die Hände (vgl. Helena, Manequine). Im Neapolitanischen Pentamerone (III, 2) des Basile (Liebrechts Übers., Nr. 22) liebt ein König seine Schwester



[1]) Litauische Volkslieder und Märchen von A. Leskien und K. Brugmann, Straßburg 1882, Nr. 24.

[2]) Weitere Parallelen finden sich bei: Schott, Walachische Märchen (Stuttgart 1845, S. 327), Nr. 3: Die Kaisertochter im Schweinestall. — V. Jagič, aus dem südslav. Märchenschatz Nr. 23: von einem Kaiser, der seine Tochter heiraten wollte. — Ähnlich bei Krauss: Slavische Märchen II, Nr. 138 — De Gubernatis: Die Tiere in der indogerm. Mythologie (Leipzig 1874), S. 161 u. 186. — Das italienische bei Basile Pent. (16): Die Bärin. — Schleicher: Litauische Märchen, Nr. 10 u. s. w.

Penta, besonders wegen der schönen Hände. Da läßt sie sich diese abhauen und sendet sie ihm. Er läßt die Schwester in einem dichten Kasten ins Meer werfen. Ein Häuptling fängt sie auf, aber seine eifersüchtige Frau wirft sie abermals ins Wasser. Da bringt sie ein König seiner Gemahlin, die sie ihm sterbend vermählt. Das von der sterbenden Mutter dem Vater vermählte oder vor dem Vater gewarnte Mädchen ist aber in allen anderen Überlieferungen die eigene Tochter, so daß hier erst das gewöhnliche Schema beginnt, das mit der Geschwisterliebe verquickt ist. Es folgt die Brieffälschung, Verfolgung und endliche Versöhnung. Das Abhauen der Hand findet sich auch im Volksbuch von Herzog Herpin von Bourges (Simrock: Volksb. Bd. 11, S. 408—11), der seine Tochter begehrt, die — darüber tief gekränkt — sich die Hand abhaut und sie ins Meer wirft. Es folgt dann ihre Verstoßung u. s. w.

Auf die Ähnlichkeit dieses Motivs von der abgeschnittenen, vom Fisch verschluckten und im Kästchen aufbewahrten Hand mit dem Phallus des Osiris haben wir schon bei der Sage de la Manequine (S. 390, Anmkg. 1) hingewiesen, ebenso auf den vermutlichen Sinn dieses Zuges als Bestrafung der Masturbation, die der Tochter als Ersatz des Verkehrs mit dem Vater dient (vgl. den einen weiß gebliebenen Finger bei „Allerleihrauh").[1]) Welche Entstellungen das Inzestmotiv des Vaters mit der Tochter und der damit verknüpfte Masturbationskomplex erfährt, möge schließlich noch das Märchen vom „Mädchen ohne Hände" (Grimm, Nr. 31) lehren.

Ein armer Müller verspricht dem hilfreichen Teufel, was hinter seiner Mühle steht, ohne zu wissen, daß es seine Tochter ist.[2]) Als der Böse sie nach drei Jahren holen will, wäscht sie sich ganz rein (vgl. das Abwaschen des Rußes in „Allerleirauh" und der „Sünde" im Waschzwang), so daß ihr der Teufel nichts anhaben kann. Auf seinen Befehl wird nun alles Wasser von ihr fern gehalten, aber sie hatte ihre Hände mit den Tränen ganz rein gemacht. Da muß der Müller ihr auf Befehl des Teufels die Hände abhauen (vgl. das Zerstückeln in „Fitchers Vogel"); aber sie weint auch auf die Stumpfe bis sie rein sind, so daß der Teufel von ihr ablassen mußte. Sie zieht nun in die Welt, pflückt in einem Garten von den Bäumen Früchte (gleichfalls typische Masturbationssymbolik) mit dem Munde und wird vom König geheiratet, der ihr silberne Hände machen läßt (vgl. den Goldfinger im „Marienkind").[3]) Während seiner Abwesenheit gebiert sie, aber der Teufel (in einer andern Version [Grimm, III zu Nr. 31] natürlicher die Schwiegermutter) vertauscht die Briefe und

[1]) Dazu den goldenen Finger im „Marienkind" und den blutigen Finger in „Fitchers Vogel", dessen Aufklärung ich in dem „Traum, der sich selbst deutet" (Jahrb. II, 1910) und in meinem Beitrag zur Onaniedebatte (2. Heft der Wiener psa. Diskussionen, Bergmann, Wiesbaden 1912) versucht habe.

[2]) Auf das Motiv von Jephthas Tochter kann hier nur hingewiesen werden.

[3]) In einer hessischen Erzählung werden ihr zwei Finger abgeschnitten, welche ihre Kinder bei sich tragen.

verurteilt sie mit ausgeschnittener Zunge[1]) und Augen zur Aussetzung (Doublette der Aussetzung durch den Vater). Es wird aber nur an einem Ersatztier vollzogen, während sie selbst mit ihrem Kind in einem Wald wohnt, wo sie der König nach siebenjährigem Suchen findet und sich zum zweitenmal mit ihr vermählt.

Daß auch diesem doublettierten Märchen ursprünglich der bewußte Vaterinzest zugrunde liegt, der im zweiten Teil unbewußterweise vollzogen wird, lehrt eine bei Grimm mitgeteilte Variante aus Zwehrn, die im Eingang sagt, „ein Vater habe seine eigene Tochter zur Frau begehrt, und als diese sich geweigert, ihre Hände (und Brüste) abschneiden und ein weißes Hemd antun lassen, darauf sie in die Welt fortgejagt.“ (Andere Einkleidungen bei Grimm, III zu Nr. 31.)

Wenn uns im Gegensatz zur naiven Märchen- und Sagenbildung, welche die erotische Neigung des Vaters zur Tochter als eine selbstverständliche und fast in allen Fällen sich einstellende Erscheinnng darstellt, in der Dichtung dieses Motiv relativ selten entgegentritt, so erklärt sich das daraus, daß der Dichter, wie wir sahen, zumeist den Standpunkt des Sohnes (Vater, Mutter und Geschwistern gegenüber) vertritt und die väterliche Einstellung in der Regel auch nur in der Entwicklungslinie von der Sohnes- zur Vaterpsychologie gewinnt.[2]) Es ist darum kein Zufall, daß uns hier fast ausschließlich dramatische Bearbeitungen mythologisch oder historisch überlieferter Inzestverhältnisse von Vater und Tochter begegnen, die der Dichter — wie insbesondere in Shelley's „Cenci“ deutlich ist — so zu wenden weiß, daß doch wieder die Auflehnung gegen den lüsternen Vater dominiert, der dem Sohne ebenso die Schwester wegnimmt, wie er ihm die Mutter vorenthält.

Die Blutschande des Thyestes mit seiner Tochter Pelopia, wie sie die Tantaliden-Sage darstellt, hat wahrscheinlich Sophokles[3]) in seiner Tragödie: Thyestes in Sikyon hehandelt. Welcker (Die griech. Trag.) schreibt über die wenigen Fragmente, die von diesem Drama erhalten sind: Sicher enthält der „Thyestes“

---

[1]) In Shakespeares erstem Drama: „Titus Andronicus“ werden der Lavinia Arme und Zunge abgeschnitten.

[2]) Es ist darum von besonderem Interesse, daß bei weiblichen Dichtern die unbewußte Fixierung an den Vater die gleich bedeutsame Rolle spielt, wie bei männlichen die Mutterliebe. Vgl. dazu die interessante Arbeit über Karin Michaelis von Frau Dr. Tatjana Rosenthal (Petersburg) im Zentralblatt f. Psa. I, S. 277—294. Es wird hier auch die Prostitutionsphantasie in ihrer innigen Beziehung zum Vaterkomplex ersichtlich. Inzestgedanken des Vaters gegen die eigene Tochter verrät auch Clara Viebigs Novelle „Brummelstein“ (in: „Die heilige Einfalt“). Selma Lagerlöfs Roman „Liljecronas Heim“ schildert ein Pfarrerstöchterlein, daß eine böse Stiefmutter hat, sich aber ihrem armen Vater zuliebe alles gefallen läßt, bis ein Retter sie erlöst.

[3]) Sophokles hat noch einen zweiten „Thyestes“ geschrieben, der nach Welcker die Episode behandelt, wo Atreus, seine — von ihrem eigenen Vater geschwängerte — Nichte Pelopia zur Frau nimmt. — Gelegentlich der Lektüre der Hyginschen Fabelsammlung schreibt Schiller an Goethe (28. VIII, 98): „Die Fabel von Thyest und der Pelopia ist gleichfalls ein vorzüglicher Gegenstand“.

die unbewußte Blutschande des Thyestes und seiner in Sikyon untergebrachten Tochter Pelopia, woraus Aigisthos entsprang. Auch Lessing (Leben des Sophokles) nimmt an, daß der „Thyestes“ die Blutschande von Vater und Tochter enthalten habe. Wie Sophokles im „Ödipus“ die unbewußte sexuelle Neigung zur Mutter darstellte, wie also der „Ödipus“ seine Empfindung als Sohn ausdrückt, so behandelt der „Thyestes“, der, wie schon der Titel andeutet, vom männlichen Standpunkt gearbeitet ist, seine Empfindungen als Vater, denen er schon im „Ödipus auf Kolonnos“ Ausdruck verliehen hatte, wo die undankbaren Söhne der Fluch des Vaters trifft, die liebevollen Töchter aber seine treuen Begleiter und Pflegerinnen bis zum Tode bleiben.

Erwähnt sei hier auch die biblische Legende von der Tochter des Herodes (6. Marcus 17—24), die von modernen Dichtern im Sinne eines lüsternen Wunsches auf die Stieftochter dargestellt wurde. Herodes, der seines Bruders Philippus Weib geheiratet hatte und deswegen von Johannes geschmäht wurde, läßt ihn gefangen setzen und auf Wunsch seiner von ihrer Mutter dazu angestifteten Tochter enthaupten, da er ihr für die Vorführung eines Tanzes die Gewährung jedes Wunsches zugesagt hatte. Als eine feine Anspielung auf die inzestuösen Gelüste des Herodes möchte es anzusehen sein, daß der vielbelesene Flaubert in seiner Erzählung „Herodias“ die im evangelischen Bericht unbenannte Tochter Salome benennt, unter welchem Namen bei Josephus Flavius die Schwester des Herodes erscheint (vgl. dazu die Heirat der Frau seines Bruders). In neuerer Zeit ist besonders die Dichtung Oskar Wilde's: „Salome“ bekannt geworden, die das Thema in die schwüle Sinnlichkeit des Orients taucht und auch das inzestuöse Thema (wie die Eifersucht der Herodias auf ihre Tochter) deutlicher anschlägt. Salome: „Nein, ich bleibe nicht, kann nicht bleiben. Was blickt mich denn der Vierfürst immer so an mit seinen Maulwurfsaugen unter den zuckenden Lidern? Merkwürdig, daß der Gatte meiner Mutter mich so ansieht. Weiß wohl, was das bedeutet — jawohl, ich weiß es“ — (2. Auftr. übers. von Kiefer, Reclam Nr. 4497). Auch in Hermann Sudermanns Tragödie „Johannes“ wird der Tanz der Salome vor ihrem Stiefvater zu einer wollüstigen Entblößung der Tochter.

Die Geschichte der Myrrha hat Alfieri in einem Trauerspiel: Mirra, behandelt,[1]) worin sich die mächtige Verdrängung sehr deutlich offenbart, die die Inzestregungen im Laufe der Kulturentwicklung erfahren haben. Von einem geschlechtlichen Verkehr zwischen Vater und Tochter, wie im griechischen Mythos, ist bei Alfieri keine Rede; ja, die verbotene Neigung wird nicht einmal ausgesprochen und ihre zarte Andeutung führt schon Mirras Untergang herbei: die Art der Behandlung des Stoffes in diesem Drama nähert sich also schon, ähnlich wie im Hamlet, der höchsten Form der Abwehr, in der sich die inzestuösen Regungen nur mehr zu äußern vermögen.

---

[1]) Neuerdings auch der als Mythologe verdiente Dichter Eduard Stucken. (Myrrha, dreiaktiges Drama, 1908.)

Mirra, die Tochter des Königs Ciniro, soll mit einem edeln Prinzen vermählt werden. Je näher der Tag der Hochzeit mit Perio heranrückt, desto mehr nimmt Mirras Schwermut zu, die ihrer Umgebung ganz unbegreiflich ist. Sie selbst schweigt hartnäckig darüber; aber bei der leisesten Andeutung ihrer Amme Euriclea glaubt sie ihr Geheimnis entdeckt, daß sie sich selbst verbergen möchte. Nachdem sie den Tag der Hochzeit so lang als möglich hinausgeschoben hat, muß sie endlich doch die Feier festsetzen. Sie bedingt sich aber aus, gleich nach der Feier ihre Eltern zu verlassen und in das Land ihres Gatten zu ziehen.[1]) Während der Hochzeit wird Mirra von den Furien so sehr gepeinigt, daß die Feierlichkeit abgebrochen werden muß. Die Furien erscheinen auch hier als ein Ausdruck der Abwehr inzestuöser Haßregungen; denn Mirra haßt ihre Mutter, ihre Nebenbuhlerin um die Liebe des Vaters:

Cecri. — — — — — — — Doch, o was seh' ich? — Kind
Du zürnst auf mich? — Du stößest mich hinweg?
Weichst meinen Armen aus? Und deine Blicke
Voll düst'rer Glut — O Kind — auch deiner Mutter —

Mirra. Ha, nur zu weh tut mir dein Anblick — du
Zerreißest mehr noch mir das Herz durch deine
Umarmung — doch was sag' ich?
— — — — — — — — — — — — —
Wenn wahrhaft dich mein Leiden jammert,
Noch einmal fleh' ich — töte mich [Abwehr, Strafe].

Cecri. Grausame! Kannst du stets von neuem mir
So herbe Worte sagen? Nein hinfort
Nur wachen will ich über deinem Leben.

Mirra. Du wolltest wachen über mich? Und immer
Müßt' ich dich sehn? Vor meinen Augen würdest
Du immer stehn? Eh wollt ich diese Augen
In enge tiefe Finsternis begraben,
Mit diesen meinen Händen sie mir selbst
Ausreißen, selbst von meiner Stirn —

Cecri. O Himmel!
Was hör' ich? Rasest du? Mein Blut erstarrt;
So hassest du mich denn?

Mirra. Du bist die erste,
Die einzige, ew'ge unglücksel'ge Ursach
All meines Elends. —

Cecri. Welch ein Wort! o Tochter!
Die Ursach ich —? Doch schon in Tränenströmen —

[1]) Eine der psychologischen Wurzeln des auch heute noch bei uns geübten Brauches der Hochzeitsreise ist gewiß diese plötzliche Loslösung der Gatten von Eltern und Geschwistern (vom Familienkomplex).

Mirra. Mutter, weh' mir, vergib! Nicht ich ja rede,
Aus mir spricht eine unbekannte Macht.
Mutter, du liebst mich viel zu sehr. Und ich —

(Übersetzt von Paul Heyse.)

In einem Nachwort zu dem Stück bemerkt Alfieri: „Jeder, hoffe ich, wird bei dieser Stelle sehen und fühlen, daß etwas, was stärker ist als sie, aus Mirras Munde redet, und daß hier nicht die Tochter zur Mutter spricht, sondern die unglückliche, verzweifelnd Liebende zur geliebten und bevorzugten Rivalin.“ — Es ist das rege gewordene Unbewußte, das die Herrschaft des Bewußtseins an sich gerissen hat und das nun mächtig aus ihr spricht. Auch der Vater, Ciniro, hat eine tiefe Neigung zu seiner Tochter, die er jedoch abzuwehren versucht.

Ciniro. — — — — Mir bricht das Herz.
Und doch, zur letzten Probe muß ich ihr,
Wie endlos ich sie liebe, wenigstens
Zum Teil verbergen.

Er fordert sie dann auf, ihre geheime Liebe zu gestehen:
O sprich, so wie zu einem Bruder! Kenn ich
Doch auch die Liebe. Nur den Namen —

Mirra will den Gegenstand ihrer Neigung nicht nennen; aber unwillkürlich entschlüpft ihr ein verräterisches Wort, das alles offenbart.

Mirra. Ich liebe, ja — weil du mich zwingst zu reden.
Ich liebe hoffnungslos, verzweiflungsvoll.
Doch wen ich liebe, nein, nicht du und niemand
Erfährt es je. Er selber ahnt es nicht,
Und fast verleugn' ich's vor mir selbst.

Mirra. Laß, um des Himmels Willen, laß für immer
Mich fliehn — dir aus den Augen —

Ciniro. Meine Tochter,
Einzig Geliebte ach, was sprichst du? komm
In deines Vaters Arme! — Wie? Du stößest
Mich fort wie außer dir? Den Vater also
Verabscheust du? Und nährst so niedere Glut,
Daß du dich scheust —

Mirra. Nein, niedrig ist sie nicht,
Wohl sündhaft, aber nie —

Ciniro. Was sagst du? Sündhaft,
Wenn nicht dein Vater selber sie verdammt,
Kann sie nicht sein. So laß mich darum wissen.

Mirra. Den Vater selber würd'st du schaudern sehn,
Wüßt er darum. — Ciniro —

Ciniro. Ha, was hör ich!

Mirra. Was red ich? Ach — ich weiß nicht, was ich rede —
Ich liebe nicht — nein, glaub es nicht! —

Man sieht fortwährend ihre Neigung mit der Abwehr kämpfen. Diese Abwehr erreicht schließlich ihre höchste Stufe im Todeswunsch; sie sagt zum Vater:

— — — — Sterben soll ich
Dir fern? O hochbeglückte Mutter — ihr
Wird doch vergönnt — zu sterben — an deiner Seite!

Ciniro. Was sagst du da? Welch furchtbar Licht blitzt auf
Aus diesem Wort? Gottlose, du —

Mirra. O Himmel
Was sagt ich denn? Weh über mich? Wo bin ich?
Wo berg ich mich? Wo sterb ich? — Ha, dein Schwert
Soll mir den Dienst —

(Sie entreißt dem Vater das Schwert in größter Hast und durchbohrt sich damit.)

In der Einleitung zur Übersetzung dieses Stückes berichtet Heyse, daß Alfieri selbst die Tragödie Mirra für sein ergreifendstes Werk hielt. Byron, der sie 1817 in Bologna sah, gesteht, daß sie ihn „in einen tödlichen Kampf mit mühsam verhaltenen Thränen und in einen lähmenden Schauder, wie er ihn nicht oft durch ein Werk der Dichtung erlitten“, versetzt habe.[1])

Die Verdrängung der inzestuösen Neigung geht bei Alfieri schon so weit, daß ein Zuhörer, der die Fabel nicht kennt, im Laufe der Handlung eigentlich nicht direkt erfährt, daß Mirra ihren Vater liebt. Alfieri war sich dessen wohl bewußt, denn er schreibt in dem schon erwähnten Nachwort: „nach dieser Annahme (daß den Zuschauern die Fabel nicht bekannt sei) sollten sie sich unparteiisch und genau Rechenschaft darüber geben, ob wirklich diese Jungfrau, die nicht Mirra hieße, im Lauf der Handlung ihnen mehr in den Vater, als in irgend einen abwesenden Bruder oder einen anderen nahen Verwandten oder auch einen Nichtverwandten verliebt scheinen würde, den zu lieben aus irgend einem anderen Grund verboten wäre.“ Alfieri macht diese Bemerkung, um zu zeigen, daß er es verstanden habe, den anstößigen Stoff zart zu behandeln. Er verrät bei diesem Versuch der Rechtfertigung allerdings nur seine eigenen verdrängten Regungen.

[1]) Es ist übrigens für Byrons unbewußte Inzestgefühle bezeichnend, daß er auch Shelleys „Cenci“ überaus schätzte; er bezeichnete das Werk als das beste englische Drama seit Skakespeare.

Die Geschichte der Cenci hat Stendhal in einer seiner meisterhaften Novellen (Reclam Nr. 5088—90) mit historischer Treue erzählt. Sie handelt davon, daß Beatrice Cenci wegen Ermordung ihres Vaters, der sie in unmenschlicher Weise gepeinigt und ihr wiederholt Gewalt angetan hatte, am 11. September 1599 hingerichtet wurde. Stendhal schildert den Francesco Cenci als grausam-sadistische Natur, der „gegen seine Kinder einen maßlosen und widernatürlichen Haß hatte, selbst schon von ihrer zartesten Kindheit an, als sie ihn noch nicht im geringsten gekränkt haben konnten.“ .... „täglich schlug er seine unerwachsenen Töchter, die bei ihm im Palaste wohnten, über die Maßen mit dem Stocke ....“ .... „er rief aus, er könne sich erst freuen, wenn alle seine Kinder unter der Erde wären.“ Er versuchte jetzt mit Drohungen und Gewalt seine eigene Tochter Beatrice, die schon groß und schön war, zu schänden und stellte ihr in jeder Weise nach. Er redete dem armen Mädchen dazu allerlei abscheuliche Dinge ein, die ich kaum zu nennen wage; so sagte er ihr, daß die Kinder, die aus der Liebe eines Vaters mit seiner leiblichen Tochter herrührten, notwendigerweise Heilige wären und daß alle von der Kirche verehrten großen Heiligen aus solchen Umständen geboren seien, daß sozusagen ihr Großvater mütterlicherseits ihr Vater gewesen wäre.“ Sie greift dann, im Einverständnis mit ihrer gleichfalls gepeinigten Stiefmutter, zum äußersten Mittel der Notwehr, dingt Mörder zur Tötung des Vaters und wird dann selbst hingerichtet. Von dramatischen Bearbeitungen dieses Stoffes ist Shelleys Tragödie: „The Cenci“ zu nennen, welche die Überlieferung in gleicher Weise behandelt.[1]) Der Dichter schöpfte den Stoff aus geschichtlicher Quelle, die auch den Inzest überliefert, und gibt darüber in einem Vorwort Aufschluß. Es ist von besonderem psychologischen Interesse zu verfolgen, wie der Dichter, nachweislich aus seinen eigenen Komplexen heraus, den Stoff so zu fassen weiß, daß der grausame und lüsterne Vater vornehmlich als Bedrücker der Söhne erscheint, deren Auflehnung durch das Schicksal ihrer Schwester Beatrice geschürt wird. Nun hat sich bekanntlich der wegen seines Atheismus von der Universität Oxford verwiesene 19jährige Dichter sehr früh vom Vater losgemacht, der ihn dann auch nur wenig unterstützte, und hegte Zeit seines Lebens einen intensiven Haß gegen alle Autoritätsgebote. Durch eine Anzahl von Jugendbriefen (Juni 1811—Juni 1812), die kürzlich aus Privatbesitz an das British Museum übergingen, ist erwiesen, daß Shelley trotz seiner damaligen bedrängten Lage und seines jugendlichen Alters die junge Harriet Westbrook als 16jähriges Schulmädchen entführte, um es vor dem Vater zu retten, der es zum weiteren Schulbesuch zwingen wollte. Aus dieser juvenilen Einstellung, der der eigene strenge Vater mit dem strengen Vater der Geliebten zu einem Objekt

---

[1]) Vgl. auch Walter Savage Landor's fragmentarische Tragödie: Beatrice Cenci (Five Scenes) (works in 8 vols, London 1876, vol. VII, p. 342—63).

des Hasses verschmilzt, wird das Interesse für den Stoff und auch die Art seiner Behandlung verständlich, die sich in der Dichtung ausprägt.

So haßt der alte Cenci seine Söhne, von denen er zwei durch seinen Fluch (Wunsch) indirekter Weise tötet. Aber auch der Sohn Giacomo haßt den Vater, wagt jedoch kaum, seine unbewußten Mordimpulse in Gedanken, geschweige in die Tat umzusetzen (II, 2). Orsino jedoch, der schlaue Prälat, bringt ihm seine Haßphantasien zu Bewußtsein, so daß sich Giacomo (III, Schluß der ersten Szene) zu den Worten hinreißen läßt:

Nicht mehr wie früher Kind
Und Vater sind wir, nein, der Mann dem Manne,
Der Unterdrückte dem Bedrücker, der
Verleumdete dem Verleumder, Feind dem Feinde,
Stehn wir uns gegenüber. (Übersetzt von W. Oetzmann.)

Schließlich bringt er sogar, in der Unterredung mit Orsino, das Wort „Vatermörder" über die Lippen:

Ob ich entschlossen bin, es füllt mit Furcht
Das Wort mich.

Aber Orsino weiß durch die Andeutung des geschehenen Inzests die Eifersucht Giacomos zu wecken:

O, Schwester, du, ob der die Menschen staunten,
Daß so viel Weisheit, so viel Lieblichkeit
Beisammen wohnen könnten! Und du bist
Geschändet? Herz, o nimmermehr begehre
Rechtfertigung! Orsino, soll ich warten
Und ihn erdolchen, wenn er wiederkommt?"

Aber ihn hindern mächtige Hemmungen an der Ausführung der Tat; schließlich willigt er darein, den Vater meuchlings ermorden zu lassen. Auch die Abwehr des Vaterhasses außert sich bei Giacomo in einer uns schon bekannten, psychisch tief begründeten und darum typischen Form: nämlich in der Furcht vor Vergeltung, in der Angst, sein eigener Sohn werde ihm das gleiche tun (wie bei Kronos). Giacomo harrt erwartungsvoll des Boten, der ihm die Kunde bringen soll, daß sein Vater nicht mehr lebe:

Wie langsam
Verstreicht die Zeit, und ist mein Haar ergraut,
Dann harrt vielleicht mein Sohn wie ich, gequält
Von eitler Reue und gerechtem Haß,
Und schilt den säumgen Boten einer Kunde,
Die jener gleich, die ich erwarte. Ach!
Ich wünsche fast, er wär nicht tot, wiewohl
Mein Leiden groß ist.

Wie früher mit dem Hinweis auf die vom Vater geschändete Schwester, so weiß Orsino später mit der Erinnerung an die tote Mutter den Eifer-

suchtshaß Giacomos aufs neue zu erregen. Die inzestuöse Wurzel dieses Hasses liegt hier bloß: es ist eifersüchtige Neigung zur Mutter und zur Schwester. Die Neigung zur Schwester, die allerdings im Drama kaum angedeutet ist,[1]) wird sich uns im II. Abschnitt als eine Verschiebung der Liebe von der Mutter auf die Schwester enthüllen. Hier ist diese Verschiebung sehr deutlich motiviert durch den frühen Tod der Mutter, für den der Sohn auf der Basis seiner infantilen Einstellung den Vater verantwortlich macht. Aber auch der alte Cenci rechtfertigt den Haß gegen seinen Sohn mit dem Verdacht seiner Eifersucht wegen der Stiefmutter Lucretia. Auf ihre Entschuldigung, Beatrice habe es nicht böse gemeint mit ihm, erwidert Cenci:

Du wohl auch nicht?
Noch jener Sprößling, dem du Vatermord
Von Kindheit auf gelehrt? Noch Giacomo?

So klingt hier in charakteristischer Weise auch das Thema der „Stiefmutter" an, dem wir vom Standpunkt des Vaters eine neue Motivierung abgewinnen können. Denn so wie für den Sohn der Tod (das „Wegsein") des Vaters die Vorbedingung für den Inzest mit der Mutter ist, so ist für den Vater (und auch für die Tochter) das „Wegsein" der Mutter die Vorbedingung für den Inzest zwischen Vater und Tochter: Nebenbuhler und Nebenbuhlerin müssen erst aus dem Wege geräumt sein.

Weiter noch als in Alfieris „Myrrha" geht die Verdrängung in der Darstellung der inzestuösen Neigung zwischen Vater und Tochter in einem Drama unserer Zeit, in Ibsens „Rosmersholm". Der Tatbestand ist, daß Rebekka nach dem Tode ihrer Mutter, einer Frau Gamvik, von Doktor West ins Haus genommen wurde, daß sie mit ihm geschlechtlich verkehrte, schließlich von ihm adoptiert wurde und ihn bis zu seinem Tode pflegte. Doktor West ist aber, wenn auch nicht legitim, so doch leiblich, ihr Vater. Dieser Tatbestand wird im Drama kaum angedeutet. Vor allem erfährt man nicht ganz deutlich, daß West der Vater Rebekkas ist, noch weniger deutlich aber ist das Liebesverhältnis der beiden dargestellt. Der ganze Inzestkomplex, der übrigens in die Vorgeschichte verlegt ist, ist so verhüllt (verdrängt), daß der unbefangene Zuschauer den Tatbestand kaum zu erraten vermag. Der Dialog (im III. Aufzug), in dem Rebekka erfährt, daß Doktor West ihr leiblicher Vater war, und Rektor Kroll zu ahnen beginnt, daß sie mit West geschlechtlichen Verkehr hatte, ist für die Verdrängungswirkung so charakteristisch, daß ich ihn gekürzt wiedergeben will.

Kroll. Ich glaubte wahrhaftig, daß Sie vollauf Bescheid wüßten. Es wäre sonst doch sonderbar gewesen, daß Sie sich von Doktor West adoptieren ließen —

[1]) In seinen Werken hat Shelley häufig das Motiv der Geschwisterliebe verwendet (vgl. Kap. XVII, 4).

Rebekka (aufstehend). Ah so! Jetzt verstehe ich.

Kroll. — daß sie seinen Namen angenommen. Der Name Ihrer Mutter war Gamvik.

Rebekka (hin und her gehend). Meines Vaters Name war Gamvik, Herr Rektor.

Kroll. Der Beruf ihrer Mutter (Hebamme) mußte sie ja unaufhörlich mit dem Bezirksarzt zusammenbringen.

Rebekka. Darin haben Sie recht.

Kroll. Und gleich nachdem ihre Mutter gestorben, nimmt er sie zu sich. Er behandelt Sie schroff. Und doch bleiben Sie bei ihm. Sie wissen, daß er Ihnen nicht einen roten Heller hinterlassen wird. Sie bekamen ja nur eine Kiste mit Büchern. Und doch harren Sie bei ihm aus. Haben Nachsicht mit ihm. Pflegen ihn bis zum letzten Atemzuge.

Rebekka (am Tisch stehend, ihn höhnisch ansehend). Und daß ich das alles tat, erklären Sie damit, daß an meiner Geburt etwas Unsittliches, etwas Verbrecherisches haftet!

Kroll. Was Sie für ihn getan haben, leite ich aus einem natürlichen, kindlichen Instinkt her. Ihr sonstiges Gebaren halte ich für eine Folge Ihrer Herkunft.

Rebekka (heftig). Aber es ist nicht ein einzig wahres Wort an allem, was Sie da sagen! Und das kann ich beweisen! Denn Doktor West war zur Zeit meiner Geburt noch gar nicht in Finnmarken.

Kroll. Verzeihen Sie, Fräulein, er kam schon ein Jahr vorher nach Fort. Das habe ich in Erfahrung gebracht.

Rebekka. Sie irren sich, sage ich! Sie irren sich durchaus!

— — — — — — — — — — — — — — — —

Rebekka (geht händeringend umher). Das ist unmöglich. Das wollen Sie mir nur einbilden. Es ist nimmermehr wahr! kann nicht wahr sein! Nie und nimmer.

Kroll (aufstehend). Aber meine Teure — weshalb in Gottes Namen nehmen Sie sich das so zu Herzen? Sie erschrecken mich förmlich! Was soll ich denken und glauben —!

Rebekka. Nichts. Sie sollen weder etwas denken noch glauben.

Kroll. Dann müssen Sie mir wahrhaftig erklären, weshalb Ihnen diese Sache — diese Möglichkeit so nahe ans Herz geht.

Rebekka (sich fassend). Das ist doch klar, Rektor Kroll. Ich habe nicht Lust, für ein uneheliches Kind zu gelten.

Kroll. Nun meinetwegen. Ja, ja, beruhigen wir uns vorläufig mit dieser Erklärung. . . . . . . (Übers. v. A. Zink, Reclam).

Beim modernen Dichter wird das blutschänderische Verhältnis kaum angedeutet. Ähnlich wie bei der Neigung zwischen Mutter und Sohn (Ödipus, Hamlet, Carlos) können wir auch bei der Neigung zwischen Vater und Tochter eine fortschreitende Verdrängung wahr-

nehmen, die sich in der zunehmenden Verhüllung und Verfeinerung bei der Darstellung dieses inzestuösen Verhältnisses äußert. Diese Verdrängungslinie zieht sich in gerader Richtung von der bewußten Blutschande Myrrhas mit ihrem Vater, der auch noch ein Sohn entsproßt, über die unbewußte Blutschande des Thyestes mit seiner Tochter[1]), der schon die Selbstbestrafung durch den Tod folgt, und über die subtile Behandlung der Myrrha-Fabel in Alfieris Drama, wo schon der bloße Gedanke und seine Äußerung todbringend ist, bis zu Ibsens Rosmersholm, wo die mächtigen inneren Widerstände einen deutlichen Ausdruck der unbewußten Regungen verhindern.

Von modernen Dichtungen, die eine erotische Neigung zwischen Vater und Tochter behandeln, sei vor allem Geijerstam's psychologisch meisterhafter Roman „Frauenmacht" erwähnt, der die Liebe eines kleinen Mädchens zu ihrem Vater bei gleichzeitiger Abneigung gegen die „untreue" Mutter darstellt. Der Vater sagt: „So glaube ich haßte sie ihre Mutter, und zwar nicht um ihrer selbst willen, sondern meinetwegen" (S. 183). Nach der Scheidung will sie dem Vater „mehr wie ein liebendes Weib als wie ein Kind" (S. 150) die Mutter und alle Frauen ersetzen; sie ist eifersüchtig, wenn er mit anderen Frauen (z. B. Elise) spricht. Und Seite 277 macht der feinfühlige Dichter die allgemeine Bemerkung. „Ein Vater, der allein mit seiner Tochter gelassen wird, bekommt leicht in seinem Benehmen dem Kinde gegenüber ein gewisses Etwas, das zeigt, wie wenig er den Unterschied des Geschlechtes zwischen ihnen vergessen kann."

Sexuelle Absichten des Stiefvaters auf die Stieftochter finden sich in F. v. Saar's Erzählung „Die Steinklopfer", wo (S. 145) Tertschka dem jungen Arbeiter Georg von ihrem Stiefvater erzählt: „Glaub mir, er läßt mich nicht gehn — und mit dir schon gar nicht! — Ich hab' dir's bis jetzt verschwiegen, ... aber nun muß ich dir's sagen. Schon zu der Zeit, da die Mutter noch lebte, wollte er oft zärtlich mit mir tun; aber ich wich ihm aus und drohte, ich würde es der Mutter klagen. Im vorigen Sommer jedoch kam er eines Abends allein aus dem Wirtshaus zurück und fing wieder an und sagte, er würde auch heiraten. Und da ich ihm kein Gehör gab, wollte er Gewalt brauchen. Ich aber hab' mich seiner erwehrt und hab' ihm gesagt, was ich von ihm denke. Seitdem haßt er mich bis aufs Blut und rächt sich, wo er kann."

Ein bewußter Inzest zwischen Vater und Tochter findet sich auch, wie mir Dr. Reik mitteilt, in einer Novelle, die Maupassant[2]) unter dem Pseudonym Manfrigneuse und dem Titel „M. Jokaste" im „Gil Blas" (23. Januar 1883) veröffentlicht hat. Ein Mädchen heiratet einen alternden Mann und unterhält in der unglücklichen Ehe ein Liebesverhältnis mit einem jungen Mann. In ihrer Schwangerschaft fühlt sie den Tod heran-

[1]) Eine Verstärkung der Sage ließ den Inzest des Thyestes einen absichtlichen sein, um einen Rächer zu erzeugen. (Mythologr. 1, 22).

[2]) Die ähnliche diesem Inzestmotiv nahestehende Liebe eines Mannes zur Tochter seiner ehemaligen Geliebten hat Maupassant wiederholt gestaltet (Bel Ami; Fort comme la mort).

nahen und nimmt dem Liebhaber das Versprechen ab, sich ihres Kindes anzunehmen. Nach vielen Jahren erhält er die Nachricht vom Tode des Alten und erinnert sich seines Versprechens. Er sucht das inzwischen herangewachsene Mädchen auf und ist von ihrer Ähnlichkeit mit der Mutter so überrascht, daß er sich in sie verliebt, obwohl seine Empfindung, daß er ihr leiblicher Vater sei, dieser Neigung zu widerstreben sucht. Schließlich heiratet er doch das Mädchen und der Dichter verteidigt in der Rahmenerzählung diese inzestuöse Verbindung.

Auf den künstlerisch gestalteten Vaterkomplex in der Novelle: „Die Tochter von Oberbühl“ des Schweizer Dichters Jakob Frei hat O. Pfister gelegentlich hingewiesen. Entfernter steht der zweibändige Roman von Korfiz Holm: „Die Tochter“ (Verlag Langen, München) u. v. a. neuere Dichtungen. In einem kürzlich erschienenen Roman „Die Toten des ewigen Krieges“ von Waldemar Bonsels (Berlin 1912, Schuster & Löffler) stellt sich allmählich heraus, daß Afra dem verstorbenen Gutsbesitzer halb Geliebte halb natürliche Tochter war.

Von dramatischen Gestaltungen des Vater-Tochter-Komplexes in der modernen Literatur seien kurz genannt: Gerhard Hauptmanns frühes Drama „Vor Sonnenaufgang“ (1889), worin eine Szene die rohe Gier des Vaters nach seiner Tochter schildert, während in desselben Dichters Traumspiel „Hanneles Himmelfahrt“ dem rohen gierigen Vater der in der Gestalt des verehrten Lehrers idealisierte Gott-Vater gegenübergestellt ist. — In Arthur Schnitzlers Tragikomödie „Der Ruf des Lebens“ hält der alte kränkelnde Vater seine junge blühende Tochter an sich gefesselt, die den hinderlichen Alten erst aus dem Weg räumen muß, um zum Leben zu gelangen.

Als Beispiele für die moderne Behandlung dieses Stoffes unter dem Drucke der wachsenden Verdrängungstendenzen seien schließlich noch erwähnt: Herbert Eulenbergs Drama „Anna Walewska“ (1899). Der Stoff rührt bloß an das Motiv der Blutschande. Der Graf Wladimir und seine erblühende Tochter Anna leben einsam auf ihrem Schloß. Als sich dem Mädchen ein Bewerber naht, erwacht in dem Vater die Eifersucht, und er schießt den Mann nieder. Seine Leidenschaft für die Tochter braust nun ungehemmt auf und führt ihn und sie in den Tod. — Die psychischen Folgen eines Inzests zwischen Vater und Tochter hat Arno Holz in seiner Künstlertragödie „Sonnenfinsternis“ (Berlin 1908) mit deutlicher Anspielung auf die Geschichte der Cenci in weitgehender künstlerischer Verhüllung dargestellt. — Die ursprüngliche Wunscherfüllung versucht F. v. Feldeggs bäuerliches Schauspiel „Urvolk“ (1911) durch Einkleidung in ein beliebtes Abwehrmotiv durchzusetzen. Der Vater verteidigt in kühner Rede das Recht auf jede Art von Beziehung zur vermeintlichen Tochter, von der sich jedoch schließlich herausstellt, daß sie mit dem Bauer nicht blutsverwandt ist.

* *
*

Am Schlusse dieses Abschnittes sei an einer kleinen Kasuistik gezeigt, wie häufig derartige Verhältnisse zwischen Vater und Tochter im Leben vorkommen müssen, wenn sie in so relativ großer Zahl in die Öffentlichkeit zu dringen vermögen. Von kulturgeschichtlichem Interesse[1]) ist zunächst die von Storfer (S. 17, Anmkg. 1) hervorgehobene Tatsache, daß bei den Orang-Sakai auf Malakka die Väter selbst das jus primae noctis an ihren Töchtern besitzen, aus welch ursprünglicher Sitte Storfer eine Reihe von Eigentümlichkeiten dieses Brauches zu erklären sucht. In seinen „Geheimnissen von Paris" erwähnt Eugen Sue ausdrücklich, daß in den untersten Volkskreisen oft Väter mit ihren Töchtern geschlechtlich verkehren. Marcuse (Sexualprobleme, März 1908, S. 130) schreibt: „Der früh Witwer gewordene Vater verführt oder vergewaltigt seine Tochter bisweilen schon in deren jüngsten Mädchenjahren, um dann Jahre, ja Jahrzehnte lang ein dauerndes „Verhältnis" mit ihr zu unterhalten, das erst mit dem Tode des einen von beiden, oder mit der Verheiratung der Tochter oder durch deren Verhaftung sein Ende erreicht. In letzteren beiden Fällen oft auch nur eine vorübergehende Unterbrechung. Die Verhaftung erfolgt gewöhnlich nicht infolge Bekanntwerdens des blutschänderischen Verkehrs, sondern zunächst nur wegen Abtreibung oder Kindesmords, dessen das Mädchen sich schuldig oder verdächtig gemacht hat. Unter 80 Fürsorge-Aktenstücken, die dem Landesrat Schmidt vorgelegen haben, war vierzigmal die Rede von Blutschande, verübt von Vätern an ihren Töchtern, oder von schwerer Kuppelei, gewerbsmäßiger Unzucht u. dgl." (l. c. S. 133) — Bloch (das Sexualleben unserer Zeit S. 701) führt einen von Staatsanwalt Dr. Kersten (im Archiv f. Krim.-Anthr. 1904, Bd. XVI, S. 330) mitgeteilten Fall eines 65jährigen Maurers an, der mit seiner 18jährigen Stieftochter eine Tochter erzeugte und später mit dieser leiblichen Tochter, als sie 13 Jahre alt war, geschlechtlich verkehrte. Ich selbst habe im Laufe der letzten Jahre aus meiner Zeitungslektüre eine Anzahl charakteristischer Fälle gesammelt, die zum großen Teil auf die Psychologie der Mordtaten und Selbstmordversuche wieder ein interessantes Licht werfen. An die Geschichte der Cenci erinnert — mit Ausnahme des Freispruches — der folgende:

Fall 1: „Agram, 23. Dezember, 1910. Vor dem hiesigen Gerichte stand heute die 34jährige Frau Elisabeth Magenheim, die in der Nacht vom 6. auf den 7. November ihren Gatten, einen bekannten Kaufmann, mit der Axt erschlagen hatte. Der Frau wandte sich das Mitgefühl

---

[1]) Wie sehr die Frau dazu verhalten wird, in ihrem Gatten einen Ersatz des Vaters zu sehen, zeigt nicht nur unsere Sitte, daß sie den Namen des Gatten annimmt, wie sie früher den des Vaters trug, sondern auch die von Westermark (Sexualfragen, Leipzig 1909, S. 25) erwähnte Tatsache, daß zu Rom in alter Zeit durch die Ehe die Macht des Vaters über die Tochter auf den Ehemann überging. Durch die Ehe ging das Weib in manum viri über und als Gattin war sie filiae loco, d. h. nach dem Gesetz wurde sie eigentlich die Tochter des Gatten.

der ganzen Stadt zu, als man erfuhr, daß sich ihre Ehe zu einem wahren Martyrium für sie gestaltet hatte. Der Kaufmann hatte nicht bloß seine Frau schwer mißhandelt und am Leben bedroht, sondern er hatte auch mit seiner Stieftochter, einem 14jährigen Mädchen, längere Zeit ein Verhältnis unterhalten. In der kritischen Nacht kam es zum Kampfe zwischen den beiden Ehegatten, weil der vertierte Vater den Versuch machte, auch seine eigene Tochter, ein Kind von zehn Jahren, zu mißbrauchen. Die Mutter konnte sich nicht anders helfen, als daß sie angesichts seiner Drohung, sie und das Mädchen mit dem Messer abzuschlachten, nach einer Axt griff und ihm den Schädel spaltete. Als sie verhaftet wurde, war das Mitleid in der Stadt so groß, daß binnen ganz kurzer Zeit für die Frau und die Kinder auf dem Wege einer Sammlung einige tausend Kronen zusammenkamen.

In der gestrigen Verhandlung sprach der Gerichtshof die Frau wegen unwiderstehlichen Zwanges frei."

Durch Kindesmord sind die folgenden vier Fälle zur öffentlichen Kenntnis gelangt:

Fall 2: „(Ein düsteres Familienbild.) Aus Korneuburg wird uns geschrieben: Am 31. Juni 1909 erstattete der in Stetteldorf wohnhafte Müllergehilfe Karl Krisch bei der Gendarmerie in Oberhollabrunn die Anzeige, daß seine damals minderjährige Schwägerin Karoline Aßmann am 8. Juni 1906 ein Kind zur Welt gebracht und getötet habe. Das Kind wurde in der Scheune in einem Korbe tot vorgefunden. Der Vater des Mädchens, der Müllermeister Franz Aßmann aus Stetteldorf, wurde verständigt und holte einige Tage später die Tochter mit dem toten Kinde ab. In Stetteldorf begrub Karoline Aßmann die Kindesleiche in einer Holzkammer, wo beim Nachsuchen auch dessen Gebeine gefunden wurden. Karoline Aßmann erklärte, daß sie das Kind erwürgt habe, weil sie sich geschämt habe, daß es von ihrem eigenen Vater stamme; ob es gelebt habe, als sie es würgte, wisse sie nicht. Karoline Aßmann, die in Wien einen Dienstposten angetreten hatte, wurde verhaftet Samstag standen Franz Aßmann und seine Tochter vor dem hiesigen Erkenntnisgerichte wegen Verbrechens der Blutschande, der Vater auch wegen Verführung der ihm anvertrauten Person zur Unzucht. Beide waren vollkommen geständig. Franz Aßmann wurde zu drei Monaten schweren verschärften Kerkers, Karoline Aßmann zu einem Monat Kerker verurteilt."

Fall 3: „(Blutschande.) Aus Graz, 20. Februar 1907 wird uns telegraphiert: Gestern nachmittags wurde die zwanzigjährige Keuschlerstochter Anna Marche aus Eisbach verhaftet, weil sie am 27. Januar ihr neugeborenes Kind nach der Geburt ermordet hatte. Als Ursache der Tat gab das Mädchen Schamgefühl an, da das Kind dem Umgang mit dem leiblichen Vater entsprungen ist. Der alte Marche ist Vater mehrerer Kinder, von denen Anna das älteste ist. Er wurde verhaftet und dem Strafgerichte übergeben."

Fall 4: „(Ein Schänder seiner Töchter.) Aus Arad, 28. Januar 1908, wird uns telegraphiert: In der Gemeinde Simonfalva ist

gestern auf Grund einer anonymen Anzeige der Grundbesitzer Alexander Keresztessy verhaftet worden. Der Mann hatte mit seiner 20jährigen Tochter ein Verhältnis, das bereits zweimal Folgen gehabt hätte, die jedoch auf Zutun der Mutter und mit deren Hilfe beseitigt wurden. Bei der Untersuchung stellte es sich heraus, daß der Mann auch mit seiner 14jährigen Tochter ein Verhältnis hatte. Keresztessy und seine Frau, die ebenfalls verhaftet wurde, haben ein umfassendes Geständnis abgelegt."

Fall 5: „(Fünffacher Kindermord in München.) Hier wurde heute ein grauenhafter fünffacher Kindermord entdeckt. Der Schmied Johann Höfling hatte mit seinen beiden Stieftöchtern im Alter von 23 und 24 Jahren seit Jahren geschlechtlichen Umgang gepflogen, dem sechs Kinder entsprossen, fünf derselben haben die Töchter auf Anordnung ihres Stiefvaters zu Tode gequält, indem sie die Kleinen so lange unter Wasser hielten, bis sie ertranken. Die Frau des Schmiedes, die Kenntnis von dem Verhältnis des Mannes mit ihren Töchtern hatte, sah diesen Morden ruhig zu. Die Leichen begrub Höfling im Keller. Der Bruder der beiden Schwestern erstattete nun, nachdem eine dieser abermals Mutterfreuden entgegensieht, die Anzeige. Ein dem Tode geweihtes Kind konnte aus den Händen der Entmenschten noch gerettet werden."

Fall 6: führt zum Selbstmord des Opfers. „(Vom Vater vergewaltigt) Die 13½jährige Emma Nowak hat sich aus einem Fenster im ersten Stock des Hauses Steinergasse Nr. 3 in den Hofraum gestürzt. Sie ist zum Glück unverletzt geblieben. Das Polizeikommissariat Hernals hat sich mit der Ergründung des Motivs der Tat befaßt und zunächst erhoben, daß Furcht vor Strafe das Kind den Tod suchen ließ. Die kleine Emma hatte ein Kinematographentheater besucht und war länger vom Hause weggeblieben. Da sie schon seit längerer Zeit von ihrem leiblichen Vater roh behandelt wurde, hat sie aus Furcht vor der Züchtigung den Selbstmordversuch begangen. Sie hat aber auch bei der Einvernahme ihren Vater, den 37jährigen Bäckergehilfen Karl Nowak, eines weit ärgeren Verbrechens beschuldigt. Sie behauptete nämlich, daß sich der Unmensch wiederholt an ihr vergangen habe. Da sich erwies, daß die Angaben des Kindes auf Wahrheit beruhen, wurde Karl Nowak am 22. d. verhaftet und dem Landesgericht eingeliefert."

Die folgenden 5 Fälle, 7 bis 11, zeigen, wie sich die in direkter Äußerung gehemmte libidinöse Regung in einen kriminellen Akt, häufig den Mord des Sexualobjekts, umsetzen kann.

Fall 7: „(Das Attentat des Stiefvaters.) Aus Budapest wird uns telegraphiert: Vor einigen Tagen erstattete der Schuhmacher Viktor Rytko die Anzeige, daß seine Stieftochter, die 18jährige Verkäuferin Hedwig Geyer, aus seiner Brieftasche einen größeren Betrag entwendet habe und mit einem jungen Mann durchgegangen sei. Heute gelang es, das junge Mädchen festzunehmen. Es leugnete jedoch, den Stiefvater bestohlen zu haben, und sagte aus, er habe es mit unsittlichen Anträgen verfolgt, weshalb es das Elternhaus verlassen habe. Bei der Konfrontation mit dem Stiefvater erklärte sich dieser bereit, die Anzeige zu-

rückzunehmen, wenn das Mädchen mit ihm nach Hause gehe. Dieses wies den Antrag mit Entrüstung zurück. In diesem Augenblick zog Rytko ein Fläschchen aus der Tasche und schüttete der Geyer Vitriol ins Gesicht. Das Mädchen wurde schwer verletzt ins Spital gebracht."

Fall 8: „(Kindesmord und Selbstmord.) Aus Krakau wird gemeldet: Heute Nachmittags feuerte der Eisenbahnbrückenmeister Andreas Czedyk gegen seine älteste, fünfzehnjährige Tochter drei Revolverschüsse ab und verletzte sie tödlich. Sodann richtete Czedyk die Waffe gegen seinen eigenen Kopf und tötete sich durch einen Schuß in die Schläfe. Czedyk verfolgte seine eigene Tochter seit längerer Zeit mit Liebesanträgen. Als kürzlich die Frau Czedyks hievon erfuhr, wollte sie das Mädchen zu Verwandten außer Haus geben. Ehe dies geschehen konnte, vollführte der Vater die schreckliche Tat."

Fall 9: „(Vater und Tochter.) Aus Triest, 15. Juni 1908, wird uns telegraphiert: Der 42 Jahre alte Wächter der Totenhalle des Armenhauses Alexander Colussi versuchte gestern früh in der Totenhalle seine eigene 21jährige Tochter zu vergewaltigen. Es entwickelte sich ein hartnäckiger Kampf. Schließlich ermordete der Vater die Tochter durch Messerstiche in den Hals. Hierauf begab er sich in seine Wohnung, nahm Gift und schoß sich eine Revolverkugel in den Kopf. Er war bald tot."

Fall 10: „(Mord eines Irrsinnigen.) Aus Trient wird uns telegraphiert: In Trient hat der Steinmetzmeister Negriolli, der als gefährlicher Alkoholiker im Spital interniert war, nach einem gelungenen Fluchtversuch seine eigene Tochter mit einem Revolver erschossen. Er hatte seiner Tochter nachgestellt und wollte sie keinem anderen gönnen. Nach der Tat flüchtete er auf die Dächer, wo ihn Wärter und Polizisten verfolgten. Als er festgenommen wurde, erklärte er, seine Tat befriedige ihn außerordentlich."

Fall 11 wird vielleicht in diesem Zusammenhang verständlich: „(Untat eines Vaters.) Aus Trier wird uns telegraphiert: In einem benachbarten Ort hat der Weingutsbesitzer Herges heute früh seine beiden Töchter, im Alter von 21 und 18 Jahren, während sie schliefen, erschossen. Der Mörder ist völlig gebrochen, verweigert aber jede Auskunft über das Motiv seiner Untat, die man sich auf keine Weise erklären kann."

Fall 12 zeigt ebenso wie der folgende letzte einen unbewußten Inzest von Vater und Tochter, der besonders durch die instinktive Objektwahl zwischen Vater und Tochter interessant ist: „(Die eigene Tochter geheiratet.) Aus Bromberg wird gemeldet: Unter der Beschuldigung, seine leibliche Tochter geheiratet zu haben, wurde Thomas Molland verhaftet. Molland ist kürzlich aus Amerika zurückgekehrt. Vor mehr als dreißig Jahren war er nach Amerika ausgewandert und hatte seine junge Frau und Kinder in Bromberg zurückgelassen. Zwanzig Jahre hindurch ließ er nichts von sich hören, so daß seine Todeserklärung erfolgte und die nunmehrige Witwe eine neue Ehe einging. Die inzwischen 21jährige Tochter des Mannes entschloß sich selbst, ihren Vater in Amerika zu suchen. Dort fand sie

einen Mann, der um sie warb und der ihr auch gefiel, trotzdem er bereits in einem vorgeschrittenen Alter war. Jetzt kehrte er mit der Frau und drei Kindern nach Bromberg zurück. Dort stellte sich heraus, daß die Frau seine Tochter sei. Die eingeleitete Untersuchung soll vor allem feststellen, ob der Mann bei Schließung der Ehe wußte, daß die Auserkorene seine Tochter sei. Jedenfalls hatte sich der Mann drüben einen anderen Namen beigelegt."

Fall 13: „(Wie man sein eigener Vater wird.) Den Grazer Stadtrat beschäftigt, wie wir in der „Grazer Montagszeitung" (November 1907) lesen, soeben eine interessante Entscheidung, der folgender Sachverhalt zu Grunde liegt. Ein Arbeiter unterhielt vor längeren Jahren mit einer leichten Person ein Verhältnis, das zwar nicht ohne Folgen blieb, jedoch so kurz andauerte, daß der Mann selbst den Namen seiner Liebe ganz vergaß. Jahre gingen darüber hinweg, da lernte er ein Mädchen kennen, an dem er Gefallen fand und daß auch ihm Neigung entgegenbrachte. Kurz, die beiden traten zueinander in intime Beziehungen, und als sich die Folgen einstellten, heiratete er das Mädchen, wogegen scheinbar kein Hindernis obwaltete. Die Leute lebten im besten Frieden, bis eines Tages zufällig aufkam, daß der Mann seine eigene uneheliche Tochter aus dem vorerwähnten Verhältnis geheiratet hatte. Die Sache kam der Behörde zu Ohren, und nun wurde das Paar vor den Richter geschleppt und des Verbrechens der Blutschande (§ 131 St.-G.) angeklagt. Das Gericht sprach sie jedoch frei, da von einer bösen Absicht (dolus) keine Rede sein konnte, ja nicht einmal Fahrlässigkeit vorlag. Nun aber handelt es sich um das Schicksal des Kindes, das dieser im guten Glauben geschlossenen Ehe (Putativehe) entsproß; ob es nämlich der Rechtswohlfahrt der ehelichen Geburt und somit des Namens seines Vaters teilhaftig wird oder nicht. Das ist die rechtliche Seite der Frage, die der Stadtrat im übertragenen Wirkungskreis zu entscheiden hat. Tatsächlich hat sich aber nun ein ganz merkwürdiges Verwandtschaftsverhältnis zwischen den drei Leuten entsponnen. Der genannte Arbeiter ist der Vater seiner Frau, ergo sein eigener Schwiegervater. Er ist aber als Vater seiner Frau auch der Großvater seines Kindes. Da er aber der Großvater seines Kindes ist, muß er auch sein eigener Vater sein."

Der zuletzt erwähnte Fall erinnert in der Verwandtschaftskomplikation nicht nur an die christlichen Legenden, sondern in seinen Vorbedingungen an ein anderes für unsere Untersuchung interessanteres Beispiel: nämlich den Fall Molière. Der Dichter heiratete im Jahre 1622 Armande Béjart, der vierzigjährige Mann das neunzehnjährige Mädchen, das als jüngere Schwester der Madelaine Béjart, der früheren Geliebten Molières, galt und auch im Trauungsakt als Schwester der Madelaine bezeichnet war. Diese Angabe erwies sich aber später als falsch und wurde — jedoch nicht mehr zu Molières Lebzeiten — dahin richtiggestellt, daß Armande die Tochter Madelaines sei. Gleich nach der Hochzeit verbreitete sich aber das Gerücht in Paris, Armande sei nicht nur die Tochter Madelaines, sondern

Molière sei ihr Vater, der Dichter hätte also seine eigene Tochter geheiratet. Diese Gerüchte nahmen so feste Gestalt an, daß Montfleury eine Anklageschrift gegen Molière beim König einbrachte. Der König aber schlug alle Gerüchte nieder, indem er beim ersten Kinde Molières und Armandes die Patenstelle übernahm. Damit war die Sache vorläufig beigelegt. Nach Molières Tod wurde festgestellt, daß Armande tatsächlich eine Tochter der Madelaine, nicht ihre Schwester, war. Aber wer ihr Vater war, ist nicht sicher ermittelt.[1]) Es steht jedoch fest, daß Madelaine lange Zeit hindurch ein intimes Liebesverhältnis mit Molière unterhalten hatte.[2]) Seine Ehe mit Armande war übrigens sehr unglücklich. Molière liebte sie zwar leidenschaftlich, aber sie soll leichtsinnig und treulos gewesen sein. Sie hatte auch später mit Molières Zögling und Adoptivsohn Michel Baron ein Liebesverhältnis. Die Ehegatten entzweiten sich bald dauernd. — Noch von einem anderen Dichter kennen wir — zwar keinen unbewußten Inzest — aber eine bewußte schwärmerische Neigung zur Tochter: von Lope de Vega. Als seine Tochter Marcela (geb. 1605), die er aus der Liebschaft mit Dona Maria de Lujan hatte, ins Kloster ging, schrieb Lope: „Sie, die ich so zärtlich, eher wie ein Liebhaber denn als ein Vater liebte, in die schönsten Gewänder von Gold und Seide kleidete, sie sank dahin, wie die wilde Rose am Abend des Tages in sich selbst zusammensinkt; ihr prächtiges Gewand wurde unscheinbar, sie schlief auf harter Spreu, barfuß und nackt und entbehrte die Genüsse des Lebens.“ (Nach Wurzbach: Lope de Vega.) Wie leicht das Gegenstück dazu, eine aus erotischen Quellen gespeiste schwärmerische Verehrung der Tochter für einen berühmten oder bedeutenden Vater, sich auf dem Boden der infantilen Fixierung einstellen kann, zeigt sich bei Byron, dessen besonderes Wohlgefallen an den „Cenci“ und an „Mirra“ schon erwähnt wurde; er hatte eine eheliche Tochter, Ada Lovelace, die fern vom Vater in völliger Unkenntnis seiner Bedeutung erzogen, sich später von ihrer Mutter lossagte, um im Gegensatz zu ihr „in schwärmerischer Verehrung das Andenken Lord Byrons hochzuhalten“ (Engels Ausgabe der Briefe und Tagebuchblätter Byrons).

---

[1]) Ein ähnliches Geheimnis, dessen inzestuöser Charakter gleichfalls durch ein Offenlassen des letzten Gliedes der Beweiskette noch in Schwebe ist, lastet auf der Herkunft des österreichischen Dichters Ed. v. Bauernfeld (1802—1890). Nachdem vor wenigen Jahren Dr. E. Horner in einer Monographie „Bauernfeld“ (Leipzig, Seemann, 1900) den Dichter als illegitimen Sohn der noch jugendlichen Witwe Feichtinger, geb. Bauernfeld, erwiesen hat, kam kürzlich Karl Muth („Neues über E. v. B.“, Hochland, Mai 1912) auf Grund authentischer Familienpapiere zu dem zwingenden Schluß, daß Josef v. Bauernfeld, der jüngere Bruder der Witwe Feichtinger, nach eigenem Geständnis als Vater des Dichters anerkannt werden müsse. Die Folgerung einer inzestuösen Abstammung des Dichters wagt aber Muth noch nicht zu ziehen.

[2]) Vgl. Lotheissen: Molières Leben und Werke und Engel: Geschichte der französischen Literatur. Kürzlich hat Maurice Donnay die Ehegeschichte Molière's auf die Bühne gebracht.

XII.

Der Inzest in historischer Zeit.

Sitte, Brauch und Recht der Völker.

„Ius est apud Persas misceri cum matribus, Ägyptiis et Athenis cum sororibus legitima connubia, memoriae et tragoediae vestrae incestis gloriantur, quas vos libenter et legitis et auditis: sic et deos colitis incestos cum matre, cum filia, cum sorore coniunctos."

Arnobius (adv. gentes l. 8).

Haben wir die Mächtigkeit der inzestuösen Begierden in den Phantasieproduktionen des einzelnen und des Volkes erkannt, so dürfen wir erwarten, daß sie sich auch im realen Leben der antiken Völker weit häufiger durchzusetzen wußten als in späterer Zeit, worauf auch die besonders strengen Sitten, Verbote und Strafen hinweisen, mit denen diesen Regungen entgegenzutreten versucht wurde. Tatsächlich sind die Historienbücher der Alten voll von derartigen Überlieferungen und diese als irgendwie bemerkenswert aufgezeichneten Beispiele lassen mit Rücksicht auf die zahlreichen Fälle, die nicht zu unserer Kenntnis gelangten, auf die ungeheure Intensität und Verbreitung dieser Neigungen schließen. Man darf sagen, daß das Geschlechtsleben der Alten von inzestuösen Gefühlen geradezu durchseucht ist und wir werden dieser psychologisch begreiflichen Tatsache um so verständnisvoller gegenüberstehen, wenn wir von verläßlichen Beobachtern und Statistikern erfahren, daß auch heute noch in unserer Zeit und auf unserem Kulturniveau inzestuöse Verhältnisse in erschreckender Häufigkeit vorkommen,[1]) und uns auf der anderen Seite die Psychoanalyse zeigt, daß die Verdrängung dieser Regungen zu den wesentlichsten Anforderungen der kindlichen Erziehung gehört und bei Mißglücken derselben entweder zum Durchbruch in Neurose, Perversion und Verbrechen oder bei geeigneter Veranlagung zu einem glücklichen Ausleben in der künstlerischen Phantasie führt.

---

[1]) Vgl. Marcuse: Zur Kritik des Begriffes und der Tat der Blutschande (Sexualprobleme, März 1908, S. 129—152).

Besonders bedeutsam für unsere Auffassung von der säkularen Verdrängung, die der einzelne heute noch in der individuellen Entwicklung seines Seelenlebens wiederholt, erscheint es, daß bei einer Reihe alter Völker und heutiger Naturvölker geschlechtliche Verbindungen unter Blutsverwandten nicht allein nicht verboten, sondern geradezu gerne eingegangen, ja mit Hinweis auf göttliche Vorbilder direkt geboten wurden.

Eine Reihe diesbezüglicher Angaben hat Schiller-Tietz[1]) zusammengestellt. „So ist es hinlänglich bekannt, daß die alten Peruaner ohne Rücksicht auf Blutsverwandtschaft Mutter, Schwester und Tochter ehelichten. Die Kinder des ersten Inka heirateten untereinander, und seit der Zeit war es fürstliches Hausgesetz, daß der Inka nur seine leibliche Schwester ehelichen durfte, damit das Blut des königlichen Stammes rein erhalten bliebe. Nach den Chroniken wäre das durch 14 Geschlechter hindurch fortgesetzt worden . . . . Nach diesem königlichen Vorbild [das sich oft selbst wieder auf göttliches Vorbild berief] sollen auch die Krieger ihre Schwestern geheiratet haben.“ (l. c. S. 7 fg.).[2]) „Es steht auch ganz außer Zweifel, daß bei den alten Persern keinerlei Verbote in bezug auf blutsverwandte Ehen bestanden. Nicht allein Brüder und Schwestern heirateten bei ihnen untereinander, selbst Vater und Tochter, Mutter und Sohn; ja für besondere geistliche Ämter wurden geradezu Personen verlangt, die aus solchen Verbindungen hervorgegangen waren“ (l. c. S. 8).[3]) Daß bei den Persern der Sohn nach dem Tode des Vaters die Mutter habe ehelichen können und daß dies insbesondere bei den Magiern der Fall gewesen sei, erwähnt außer Arnobius (l. c.) noch Herodot 3, 31, Diogenes Laertius prooem. 6, Plutarch: Artaxerxes c. 26, Ctesias: Pers. Ecl. 47, Agathias 2, 23, Heracl. Cum. fragm. 7 ed Müller. Weitere Zeugnisse bringt Constans (l. c. p. 35) bei, indem er ausführt: Au reste, il est bon de noter que les mœurs de l'Orient autorisaient jusqu'à un certain point l'union du fils avec la mère, s'il faut en croire Catulle et Sextus Pyrrhonicus (Hypotypos., liv. III, chap. 24), qui font naître les mages d'un inceste semblable, et Lucain, qui croit qu'il en est ainsi des rois Parthes“.

Zu dieser Sitte der Perser finden wir eine überaus charakteristische Ergänzung in der Bemerkung des Herodot, der (I, c. 137) besonders betont, daß bei den Persern „niemals einer seinen Vater oder seine Mutter umgebracht habe, sondern, wenn je etwas dergleichen vorgefallen sei, so hätte es sich jedesmal bei genauer Untersuchung erwiesen, daß dies untergeschobene Kinder oder Bastarde gewesen seien; denn, behaupteten sie, es sei ganz unnatürlich, daß ein Kind

---

[1]) Folgen, Bedeutung und Wesen der Blutsverwandtschaft im Tier- und Pflanzenleben. 2. Aufl. Berlin 1892.

[2]) Vgl. dazu Brehm: Das Inkareich. — Gronau: Amerika, II, p. 93. — Marcuse l. c. S. 144.

[3]) Vgl. dazu Hübschmann: Über die persischen Verwandtenheiraten. Zeitschrift d. deutschen morgenländischen Gesellsch. 1889, 308.

seinen wirklichen Vater umbringe." Wir dürfen darin, so weit wir die aufdringliche Betonung dieser Tatsache nicht als Reaktion auf den Verdrängungserfolg ansehen wollen,[1]) einen bedeutsamen Zusammenhang mit der gestatteten Heirat der Mutter erblicken, welche die infantile Haßeinstellung gegen den Vater ihrer erotischen Affektquellen zum Teil beraubt. Daß die Perser in der Erziehung der Knaben systematisch den Vaterkomplex noch weiter abzuschwächen suchten, geht aus einer weiteren Bemerkung Herodots hervor, die er unmittelbar vorher (l. c. 136) macht. „Vor seinem fünften Jahr aber kommt ein Knabe seinem Vater nicht vor die Augen, sondern hält sich bei den Weibern auf." Also gerade in den für die spätere psychosexuelle Einstellung entscheidenden Jahren wird das Kind einerseits vom Vater völlig fern gehalten, anderseits der Mutter und den übrigen weiblichen Hausgenossen in einer Weise angenähert, welche die Gestattung inzestuöser Heiraten fast zur Notwendigkeit macht.

„Ebensowenig", heißt es bei Schiller-Tietz (S. 9) weiter, „kannten die alten Ägypter Ehehindernisse.[2]) Bei ihren Königen kamen Ehebündnisse mit der Schwester vielfach vor, namentlich im Geschlecht der Ptolemäer. Kleopatra war beispielsweise die Tochter aus einer Bruder- und Schwesterehe, die Enkelin von einem anderen Bruder- und Schwesterpaar, die Enkelin von Berenice, die gleichzeitig Nichte und Schwester ihres Ehegemals war."

Es ergibt sich hier die Notwendigkeit, dem im II. Abschnitt ausführlich behandelten Inzestkomplex der Geschwister vorzugreifen und schon hier darauf hinzuweisen, daß die sexuelle Neigung von Geschwistern, mit ihren negativen Konsequenzen (Bruderhaß und Eifersucht), ebenso wie wir sie im individuellen Seelenleben als zweite weniger anstößige Schichte des Elterninzests verstehen lernten, auch entwicklungsgeschichtlich nur die notwendige Konsequenz der ursprünglichen, aber bald verbotenen Ehe zwischen Eltern und Kindern ist. Es wird uns daher nicht wundernehmen, in den erst aus historischen Zeiten überlieferten Sitten und Gebräuchen der Völker die Eheverbindungen mit der Schwester um so viel häufiger anzutreffen. Hinter diesen schon aus späterer Zeit stammenden Sitten und ihren Berichten dürfen wir auf Grund unserer Erfahrungen am Seelenleben des einzelnen regelmäßig eine anstößigere Periode der noch nicht verbotenen Elterninzeste annehmen, zu deren Verhütung und Verdeckung die so uneingeschränkt und aufdringlich erlaubten Geschwisterehen dienen sollten.

---

[1]) „Die Gesetzgeber des klassischen Altertums prahlten geradezu damit, daß der Vatermord etwas Unmögliches sei, als ob sie ihr schlechtes Gewissen oder das Gewissen der Gesellschaft beschwichtigen wollten" (Storfer: Vatermord S. 18).

[2]) Diese Verhältnisse spielen in den Werken von Georg Ebers eine Rolle. In der Sappho seiner „ägyptischen Königstochter", wo der altägyptische Brauch der Geschwisterheirat im Königshause (φιλαδελφοι) behandelt ist, hat der Dichter „die reizende Frankfurter Cousine Betzy mit der holdseligen Blasewitzer Lina von Adelssohn verwoben" (Ebers: „Gesch. meines Lebens", S. 506).

So berichtet Erman (Ägypten u. ä. Leben im Altertum, Tübingen 1885, I 221), daß „die Ehe mit der Schwester im ptolemäischen und römischen Ägypten geradezu die Regel war. Von den Herrschern der Ptolemäerdynastie hatten die meisten ihre Schwester zur Frau und unter Kaiser Commodus befanden sich zwei Drittel aller Bürger der Stadt Arsino in der gleichen Lage.[1]) Offenbar galt die Ehe mit der Schwester, die unseren moralischen Gewohnheiten ein ungeheuerlicher Frevel zu sein scheint, als das Naheliegendste und Naturgemäßeste, ähnlich wie den heutigen Ägyptern die Ehe mit der eigenen Cousine[2]) als das von Natur und Vernunft zunächst Gebotene erscheint. Übrigens waren schon die Götter mit gutem Beispiel vorangegangen; die Brüder Osiris und Set hatten ihre Schwestern Isis und Nephthys zur Frau gehabt."

Von historischen Inzestverbindungen bei den alten Kulturvölkern sind einige noch besonders zu nennen.[3]) Curtius berichtet, das Sysimithres, Satrap von Soediana, mit seiner eigenen Mutter verheiratet war, ohne daß dies als besondere Ausnahme dargestellt wird (Kossmann: Züchtungspolitik). Ebenso hat sich Antiochus X. mit seiner leiblichen Mutter Kleopatra vermählt (Winckler: Babyl. Geisteskultur etc. S. 121). Plutarch berichtet, daß Artaxerxes mit seiner Tochter in rechtmäßiger Ehe lebte (Marcuse S. 144). Einzelne Fälle von Ehen zwischen Kind und Elternteil bei indoeuropäischen Völkern erwähnt noch Schrader (Reallexikon 910) und weitere Quellen findet man bei Bachofen (Mutterrecht 368). Da sich nicht nur die Alten selbst zur Rechtfertigung ihrer Inzestverbindungen auf die ihre eigenen verdrängten Komplexe repräsentierenden Gottheiten beriefen, sondern z. B. auch Winckler[4]) meint, daß diese späterhin nur dem König eingeräumten Vorrechte ihn zu einem der mythischen Überlieferung entsprechenden Leben verpflichteten, daß aber diese mythische Überlieferung selbst nur astralen Ursprungs sei, was also doch wieder auf ein Nachleben der Gottheit oder der Himmelsanschauung hinausginge, so muß hier nachdrücklich auf das von Freud[5]) angebahnte psychologische Verständnis dieser Entwicklung hingewiesen werden. „An der Entwicklung der alten Religionen glaubt man zu erkennen, daß vieles, worauf der Mensch

[1]) Vgl. Wilcken: Arsinoit. Steuerprofess. Ber. d. kgl. preuss. Ak. d. Wiss. 1883, S. 903. — Auch Wilcken: Ehe zwischen Blutsverwandten (Globus LIX, 1891).

[2]) Daß auch in unserem Kulturmilieu noch Ehen mit der Cousine gerne von Personen geschlossen werden, deren Libido an die Mutter oder Schwester fixiert ist, haben Abraham (Jahrb. I, 1909 S. 113) und Stekel (Dichtung und Neurose 1907, S. 32) bei ihren Psychoanalysen gefunden.

[3]) Zu dem bereits angeführten Inzesttraum Cäsars vom Geschlechtsverkehr mit seiner Mutter bietet der gleichfalls als Vorzeichen für die Besitzergreifung der Heimatstadt gedeutete Traum des Hippias ein Gegenstück, der nach Herodot (VI. c. 107) vor der Schlacht bei Marathon träumte, „er schliefe bei seiner eigenen Mutter". Die Sexualisierung der Eroberung von Städten im Sinne einer geschlechtlichen Eroberung spiegelt sich in zahlreichen volksmäßigen und individuellen Dichtungen wieder.

[4]) Die babylonische Geisteskultur und ihre Beziehungen zur Kulturentwicklung der Menschheit. Leipzig 1907 (Sammlg. Wissenschaft und Bildung, Bd. 15.)

[5]) Zwangshandlungen und Religionsübung (Kl. Schriften II. 1909, S. 131).

als ‚Frevel‘ verzichtet hatte, dem Gotte abgetreten und noch im Namen des Gottes erlaubt war, so daß die Überlassung an die Gottheit der Weg war, auf welchem sich der Mensch von der Herrschaft böser, sozialschädlicher Triebe befreite. Es ist darum wohl kein Zufall, daß den alten Göttern alle menschlichen Eigenschaften mit den ihnen folgenden Missetaten — in uneingeschränktem Maße zugeschrieben wurden, und kein Widerspruch, daß es doch nicht erlaubt war, die eigenen Frevel durch das göttliche Beispiel zu rechtfertigen.“ Danach ist also der allgemein gestattete und im Leben noch nicht verpönte Inzest das Ursprüngliche und die beginnende Verdrängung desselben erfolgt mit Hilfe der „Abtretung“ an die Gottheit und späterhin an den für göttlich gehaltenen König, dem darum auch wie ursprünglich dem pater familias alles erlaubt war. Als aber auch diese königlichen Vorrechte vom Fortschritt der Verdrängung betroffen werden sollten, da beriefen sich die für die Erhaltung dieser Rechte interessierten Könige auf die göttlichen Vorbilder. Sie taten aber damit indirekt nichts anderes, als daß sie auf das allgemein-menschliche dieser Regungen hinwiesen und dem Volk bedeuteten, daß es ja einst selbst solche Ehen gutgeheißen habe. Mit diesem neuerlichen Durchbruch der ehemals mühsam verdrängten Regungen war eigentlich die Rolle der in rechtfertigenden Projektionen von Göttern gipfelnden Religionsbildung ausgespielt und es mußte die Gesetzgebung mit Verbot und Strafe die Eindämmung dieser Regungen unternehmen. Wohl richtet also der König, wie Winckler meint, sein Leben späterhin nach der mythischen Überlieferung, aber nur weil er diese zur Rechtfertigung seines eigenen Rückfalls in frühere Verdrängungsstadien braucht. Reale Handlung, Religions- und Mythenbildung fließen eben aus denselben mächtigen Triebquellen im Menschen, und wie die Religion ursprünglich auf dem Wege der Triebverdrängung entstanden ist, so wird sie beim Durchbruch dieser Regungen aus berechtigten psychologischen Motiven wieder zu ihrer Rechtfertigung benützt.

So heißt es z. B. bei Diodor (c. 27): „Man sagt, es sei in Ägypten gesetzlich geworden, was der Sitte aller anderen Völker zuwider ist, daß man die Schwester heiraten dürfe, weil Isis in einer solchen Verbindung so glücklich war.“ Ähnlich wie bei den Ägyptern war auch bei den Persern außer der ehelichen Verbindung von Eltern und Kindern noch die Heirat von Geschwistern gestattet. An vielen Stellen des Zend-Avesta, der heiligen Schrift der Parsen, wird die Ehe zwischen leiblichen Geschwisterkindern (Khatuda) als der Gottheit besonders wohlgefällige Verbindung gepriesen; auch konnte eine Frau zwei Brüder nacheinander heiraten (Brodbeck: Zoroaster). Die Geschichte der Achaemeniden, des ältesten persischen Herrscherhauses, erwähnt noch mehrfach Ehen zwischen leiblichen Geschwistern. Als das erste Beispiel der Geschwisterehe bei den Persern führt Herodot (III, 31) die Heirat des Kambyses an. „Er war von Liebe zu einer seiner Schwestern (vom gleichen Vater und gleicher Mutter mit ihm) ergriffen und wollte sie zur Frau haben; da er aber ein-

sah, daß er Ungewohntes vorhabe, denn bis dahin hatten die Perser in keiner Weise Gemeinschaft mit den Schwestern, fragte er die königlichen Richter, ob es ein Gesetz gebe, welches dem, der es wünsche, gebiete, die Schwester zu freien. Die Richter antworten zugleich Gerechtes und sie Sicherstellendes: sie hätten kein Gesetz gefunden, das dem Bruder gebiete, die Schwester zu freien; doch sie hätten ein anderes gefunden, das dem König der Perser erlaube, zu tun, was er wolle. So heiratete Kambyses die Schwester, die er liebte, und darauf eine zweite jüngere Schwester, die er jedoch bald tötete (vgl. Dunckers Gesch. d. Altert. IV⁵, S. 429 fg.) Dieser Bericht zeigt vollauf die im früheren dargelegte Rechtfertigungstendenz und spiegelt zum Teil noch ihre historische Entwicklung wieder.

Auch bei den Griechen war nach ältestem Gebrauch die Ehe mit der Schwester gestattet, worauf nicht nur das göttliche „Vorbild“ (eigentlich Nachbild) von Zeus und Hera hinweist, sondern auch mancher naive Bericht. So erwähnt Homer in der Odyssee (X, 7) ohne den geringsten Anstoß zu nehmen, daß Äolos, Hippotes' Sohn, ein Freund der unsterblichen Götter, seine Söhne mit seinen Töchtern verheiratete:[1])

Kinder waren ihm zwölf in seinem Palast geboren,
Lieblicher Töchter sechs, und sechs der blühenden Söhne.
Und er hatte die Töchter den Söhnen zu Weibern gegeben.
Bei dem geliebten Vater und ihrer herrlichen Mutter
Schmausen sie stets, bewirtet mit tausend köstlichen Speisen.
Und das duftende Haus erschallt von Tönen der Flöte
Tages, aber des Nachts ruht neben der züchtigen Gattin
Jeder auf prächtigen Decken im schöngebildeten Bette.

Später, im solonischen Athen, war nur noch die Ehe mit der Stiefschwester von Vaterseite (ὁμοπάτριος) gestattet, die mit einer Halbschwester von mütterlicher Seite aber verboten. Bei den Römern war auch die erste Art der Stiefschwesterheirat nicht mehr erlaubt und nur noch die Ehe zwischen Geschwisterkindern gestattet. Über die Geschwisterehen bei den Griechen macht Cornelius Nepos in seinem Vorwort zu den „Biographien“ (Reclam Nr. 994/95) folgende Bemerkung. „So war es z. B. für Cimon, diesen berühmten Athener, durchaus keine Schande, daß er mit seiner Schwester verheiratet war, denn seine Mitbürger hatten eben dieselbe Sitte. Das wäre nach unseren Sittlichkeitsbegriffen verbrecherisch.“ Und über die Ehe Cimons selbst, der nach dem Tode seines Vaters Miltiades gefangen gehalten wurde, weil er dessen Geldstrafe nicht erlegen konnte, erzählt Nepos: „Gefühle von Zuneigung und Landessitte hatten ihn bestimmt, seine Stiefschwester Elpinice zur Gemahlin zu nehmen. Ein gewisser Kallias hätte nun gewünscht, die Hand der Elpinice zu erhalten. Er war nicht gerade von vornehmer Geburt, hatte aber durch Bergwerke großen Reichtum erworben. Dieser drang in den Cimon, ihm Elpinice abzutreten, und versprach für den Fall, daß er willfährig sein würde, die Geldbuße für

[1]) In den Märchen klingen diese Zustände noch nach. So im ungar. Märchen (Erdélyi-Stier, 1890, Nr. 11), wo der König seine sieben Töchter, seinen sieben Söhnen vermählen will.

ihn zu zahlen. Cimon wies diesen Antrag ab, aber Elpinice erklärte, sie würde nie zugeben, daß der Sohn eines Miltiades im Kerker sterbe, besonders, da es in ihrer Macht stünde, es zu hindern. Sie sei entschlossen, dem Kallias ihre Hand zu geben, wenn er sein Versprechen halten würde."

Daß mit den von Sitte und Recht gesetzten Inzestschranken diese Akte nur aus der Öffentlichkeit, nicht aber aus der Welt geschaffen wurden, lehren die zahllosen Berichte von inzestuösen Vergehen, die gerade erst durch die Verbote für die Mitteilung interessant wurden. So berichtet Plutarch im 7. Kap. seiner Cäsarbiographie von der Unzucht des Publius Clodius mit seiner verheirateten Schwester. Was ursprünglich noch erlaubt und von späteren gesitteteren Geschlechtern mit Verwunderung als reiner Tatsachenbericht gestatteter inzestuöser Verhältnisse überliefert ist, das erscheint in späterer Zeit als interessanter Ausnahmsfall zur Abschreckung oder im Sinne des Verdrängungsfortschritts verhüllt überliefert

So erzählt Parthenius aus Nicäa (20 v. Chr.) in seinen „Trauerschicksalen Liebender" [1]) an zweiter Stelle die Geschichte der Polymele, die von ihrem Bruder Diores geliebt wird, der sie schließlich auch auf sein dringendes Verlangen vom Vater zur Ehe erhält. Ferner berichtet er in der Geschichte von Leucippus (Nr. 5) die vollständige Fabel zu einer Inzest-Tragödie. Nachdem Leucippus lange Zeit vergebens versucht hat, die Leidenschaft für seine Schwester zu bezwingen, teilt er sich seiner Mutter mit, und droht, sich zu töten, wenn sie ihm nicht helfe. Sie legt ihm die Schwester bei. Ihr Verlobter entdeckt aber die Sache und teilt den Frevel ohne Namensnennung dem Vater der beiden, dem Xanthius, mit. Als er das Geschwisterpaar in flagranti ertappt, stürzt die Tochter beschämt aus dem Gemach. In dem Jüngling vermutet der Vater den unbekannten Verführer und verwundet ihn, worauf dieser bei der eiligen Flucht auch den unbekannten Vater schwer verletzt. In der 11. Geschichte erzählt Parthenios von der Abwehr der sexuellen Leidenschaft zwischen Geschwistern in der Liebe des Kaunus zu seiner Schwester Byblis, wegen deren er aus dem Lande floh, da er das Geständnis ihrer Liebe mit Abscheu vernommen hatte. Von besonderem Interesse ist aber die (17.) Geschichte von der „Mutter des Periander", die gekürzt lautet: Man erzählt, daß auch der Korinther Periander anfänglich mild und sanftmütig war, in der Folge aber mordsüchtig wurde aus folgender Ursache. [2]) Als er noch sehr jung war, faßte seine Mutter eine heftige Leidenschaft zu ihm. Eine zeitlang befriedigte sie ihr Verlangen durch Umarmung des Knaben; in der Folge aber stieg ihre Leidenschaft immer höher und sie war nicht mehr imstande, ihre Krankheit zu bezähmen, bis sie sich endlich erkühnte, ihrem Sohne zu sagen, daß ihn eine ganz vorzüglich schöne Frau liebe und ihn ermahnte, sie nicht

[1]) Übers. v. Fr. Jacobs, Stuttgart 1837. Der Inhalt besteht hauptsächlich aus allerlei Verführungs- und Liebesgeschichten unter nahen Verwandten.

[2]) Man vgl. die Bemerkung (S. 73 Anmkg.) über die ähnliche Umwandlung bei Nero, die aus denselben Gründen erfolgte.

länger grämen zu lassen. Anfänglich weigerte er sich mit einer nach Gesetz und Sitte verheirateten Frau sträfliche Gemeinschaft zu haben; aber als seine Mutter nicht abließ, in ihn zu dringen, willigte er ein. Und als die Nacht kam, für die sie mit ihrem Sohne übereingekommen war, wies sie ihn an, keine Lampe in dem Gemach anzuzünden und sie auch nicht zu nötigen, mit ihm zu sprechen; denn auch darum bittet sie aus Scham.[1]) Periander versprach nun in allem die Anweisungen seiner Mutter zu befolgen; worauf sich diese auf das schönste geschmückt zu ihrem Sohne begab und sich entfernte, ehe der Morgen anbrach. Den folgenden Tag fragte sie ihn, ob er zufrieden gewesen sei und ob er verlange, daß sie wieder zu ihm käme, worauf Periander antwortete, er wünsche es sehr und habe nicht wenig Vergnügen gehabt. Da sie nun von dieser Zeit nicht abließ, ihren Sohn zu besuchen und bei Periander sich endlich auch etwas von Liebe einstellte, wünschte er zu erfahren, wer die Person sei. Da er seine Mutter vergeblich zu der Auskunft zu bewegen sucht, steckt er endlich eines Nachts Licht in dem Gemach an. Da er seine Mutter erblickte, wollte er sie ums Leben bringen und ließ sich hievon nur durch eine dämonische Erscheinung abhalten. Von dieser Zeit an war er an Verstand und Gemüt verwirrt und ergab sich der Grausamkeit, der so viele seiner Mitbürger zum Opfer fielen. Die Mutter aber legte aus Trauer über ihr Schicksal an sich selbst Hand." Diese sträfliche Liebe der Mutter zum Sohn, die auch Diog. Laertius (I, 96) aus Aristippus erwähnt, gewinnt durch die Geschichte der Vorfahren und das spätere Schicksal des Periander selbst an Interesse, das Herodot (V, 92) erzählt. Die Geschichte von Perianders Vater Kypselos trägt die typischen Züge des „Mythus von der Geburt des Helden". Bei den Korinthiern regierten die Bakchiaden, „die sich nur untereinander verheirateten. Amphion aber, dieser Leute einer, hatte eine Tochter, die war lahm und hieß mit Namen Labda. Die freite (denn von den Bakchiaden wollte sie keiner haben), Eetion, des Echekrates Sohn . . . . Und er bekam keine Kinder, weder von dieser Frau noch von einer anderen." Das delphische Orakel weissagt ihm einen tyrannischen Sohn (Warnung) und da dieser Spruch mit einem früher schon den Bakchiaden erteilten übereinstimmte, beschlossen diese, das in Aussicht gestellte Kind umzubringen (Tötungsbefehl). Als das Weib geboren hatte, schickten sie zehn Männer aus, um das Kind zu töten. „Labda aber, die nichts von alledem wußte, warum sie gekommen und die da glaubte, sie verlangten das Kind

[1]) Hier wird das Motiv der unerkannten Unterschiebung als Inzestmotiv verständlich, wie es sich beispielsweise in Shakespeares „Maß für Maß" (auch in „Ende gut, alles gut") findet, wo dem Herzog, statt der sich scheinbar für ihren Bruder hingebenden Schwester das von ihm selbst verführte Mädchen zum Geschlechtsakt unterschoben wird, die er in der Finsternis und ohne ihre Stimme zu hören, nicht erkennt.

Desgleichen erhält auch das Verbot des Lichtanzündens, das ich in meiner Arbeit „über das Motiv der Nacktheit" (Imago I, 1912) mit dem Mutterkomplex in Verbindung brachte, hier eine ähnliche Bedeutung, die dieses Motiv der gleichsinnigen Namensverheimlichung (Lohengrin) annähert.

dem Vater zu Liebe und Freundschaft, holte es und gab es dem einen in seine Hände. Sie aber hatten unterwegs ausgemacht: der erste von ihnen, der das Kindlein bekäme, sollte es gegen den Boden werfen. Als nun Labda das Kindlein hergebracht und dem einen Mann übergeben hatte, lächelte der Knabe wie aus göttlicher Schickung denselben an, und wie der das sah, jammerte ihn sein (Mitleid), daß er ihn sollte umbringen, und weil es ihn jammerte, übergab er ihn dem anderen, der aber dem dritten, und so gab ihn von allen zehn Männern immer einer dem andern, und keiner wollte ihn töten. Sie gaben also das Kindlein der Mutter zurück und gingen hinaus und standen an der Tür und stritten sich, und einer gab immer dem anderen die Schuld, besonders aber dem, der es zuerst bekommen, daß er nicht nach der Verabredung getan. Endlich, nach einiger Zeit, beschlossen sie, wieder hineinzugehen und allesamt an das Kind Hand anzulegen. Es sollte aber aus dem Stamm Eetions der Stadt Korinthos Unglück erwachsen. Denn Labda stand auch an der Tür und hatte das alles mit angehört, und da sie fürchtete, sie möchten sich eines anderen besinnen und noch einmal das Kind nehmen und es umbringen, ging sie hin und verbarg es, wo sie glaubte, daß es am wenigsten würde vermutet werden, nämlich in dem Mehl*kasten* (Aussetzung im Kästchen), denn sie wußte, daß sie alles durchsehen würden, wenn sie umkehrten, das Kind zu suchen. Sie kamen nun und suchten, und als sie es nicht finden konnten, beschlossen sie, nach Hause zu gehen und denen zu sagen, die sie gesandt hatten: sie hätten alles getan, was sie ihnen aufgetragen . . . Eetions Sohn aber wuchs nun auf, und weil er dieser Gefahr entflohen war, bekam er nach dem Kasten den Namen Kypselos oder Kastner." [1]) Auf Grund eines zweideutigen Orakelspruches gewinnt Kypselos dann die Herrschaft Korinths, das er als grausamer Tyrann beherrscht. In der Herrschaft folgt ihm nach 30 Jahren sein Sohn Periander. „Dieser war zu Anfang viel milder als sein Vater; nachdem er aber durch Boten in Verkehr gekommen mit Trasybulos, dem Tyrannen von Miletos, wurde er noch viel blutgieriger als sein Vater." Wir wissen bereits, wie die Erzählung des Parthenios diese Wandlung zum grausamen Tyrannen motiviert und auch das weitere Verhalten Perianders scheint für diese Deutung zu sprechen. Er hatte Lyside, die Tochter des Tyrannen Proklos von Epidaurus geheiratet. Diese von ihm zärtlich Melissa genannte Gattin wurde später von ihm aus unbekannten Gründen heimlich ermordet, was sich wie der nachträgliche Vollzug der an der Mutter unterlassenen Rache ausnimmt. Einst schickt Periander „Boten zu den Thesprotern an den Acheron zu der Totenweissagung, wegen des niedergelegten Pfandes von einem Gastfreunde. Da erschien Melissa und sprach: sie würde nicht anzeigen noch angeben, an welcher Stelle das Pfand läge, denn sie fröre und wäre nackt; denn die Kleider, mit denen sie begraben, hälfen ihr zu nichts, da keine mit ihr verbrannt

[1]) Später stifteten seine Nachkommen, die Kypseliden, zum Dank für seine wunderbare Errettung einen prächtig gearbeiteten und reich geschmückten Kasten in das Heiligtum der Hera nach Olympia.

wären, und zum Zeichen, daß sie die Wahrheit redete, solle ihm das sein, daß Periandros das Brot in einen kalten Ofen geschoben. Als nun dies dem Periandros zurückgemeldet ward, ließ er alsbald nach dieser Meldung (denn das war ihm ein sicheres Wahrzeichen, da er den Leichnam der Melissa beschlafen)[1]) durch einen Herold ausrufen, alle korinthischen Weiber sollten in den Tempel der Here gehen. Diese nun gingen wie zu einem Feste, angetan mit ihrem schönsten Schmuck; er aber stellte heimlich seine Lanzenträger an und zog sie nackt aus, Freie und Dienerinnen. Und er brachte alles zusammen in eine Grube und verbrannte die Kleider mit Gebet an die Melissa." Wie der Aussetzungsmythus auf Kypselos und der Geschlechtsverkehr mit der Mutter auf seinen Sohn Periander übertragen ist, so erscheint die Feindschaft zwischen Vater und Sohn wegen der Mutter in die dritte Generation verlegt. Herodot berichtet III, 50: „Nachdem nämlich Periandros sein Weib Melissa umgebracht hatte, traf ihn zu diesem ersten Unglück noch folgendes neue: Er hatte von der Melissa zwei Söhne, davon war der eine 17 und der andere 18 Jahre alt. Diese ließ Prokles, ihr Großvater von Mutterseite, welcher Herr war von Epidauros, zu sich kommen und bewirtete sie sehr freundlich, wie billig, da sie seiner Tochter Kinder waren. Und als er sie wieder von sich ließ, geleitete er sie und sprach: „Aber wißt ihr auch, Kinder, wer eure Mutter umgebracht hat?" Der älteste Bruder nahm sich dieses Wort nicht zu Herzen, der jüngste aber, mit Namen Lykophron, ward sehr betrübt, als er das hörte, so daß er, als er nach Korinthos kam, seinen Vater nicht anredete, als den Mörder seiner Mutter, und wenn jener mit ihm sprach, redete er nicht, und wenn er ihn fragte, gab er ihm keine Antwort. Endlich ward Periandros böse und jagte ihn aus dem Hause. (51) Und als er ihn weggejagt, fragte er den ältesten Sohn aus, was ihr Großvater mit ihnen gesprochen. Der aber erzählte ihm wie er sie freundwillig aufgenommen; jenes Wortes aber, das ihnen Prokles beim Abschied gesagt, erinnerte er sich gar nicht, weil er es sich nicht zu Herzen genommen. Periandros aber sagte, es wäre gar keine Möglichkeit, er müßte ihnen etwas unter den Fuß gegeben haben, und hörte nicht auf zu fragen. Endlich fiel es ihm wieder ein und er sagte auch das. Periandros aber nahm sich das auch zu Herzen, wollte aber doch sich nicht weichherzig bezeigen, und schickte zu den Leuten, wo

[1]) Wir können hier nicht in eine detaillierte Deutung eingehen, die den Zusammenhang der ganzen Geschichte mit dem Inzestkomplex näher begründen würde. Wir weisen auch hier wieder auf die Doublierung, resp. Auseinanderziehung in drei Generationen hin: das Schema des Heldenmythus, wie es in der Ödipus-Sage rein erhalten ist, berichtet von einem Sohn, der vom Vater verfolgt wird, weil ihm die Herrschaft und der Besitz der Mutter prophezeit ist. Die Prophezeiung betrifft hier Kypselos, der Geschlechtsverkehr mit der Mutter Periander und die Verfolgung seinen Sohn Lykophron (siehe oben später).

Auf die Doublierung weist nicht nur der Name von Perianders ältestem Sohne. Kypselos, sondern auch das dem Periander geltende symbolische Gleichnis von den Broten im kalten Ofen, das derselben Sphäre entnommen ist wie die Mehlkiste des ersten Kypselos; beides sind aber Symbole des Mutterleibes (vgl. Mythus von d. Geburt d. Helden).

sein verstoßener Sohn sich aufhielt, und verbot ihnen, sie sollten ihn nicht beherbergen. . . . . . . Nach diesem Ausruf wollte kein Mensch mit ihm sprechen, noch ihn beherbergen; ja er selber glaubte, er dürfe nun nichts mehr versuchen wider das Verbot, sondern trieb sich unausgesetzt unter den Säulenhallen umher. Am vierten Tage aber sah ihn Periandros, wie er zusammengefallen war, weil er sich nicht gewaschen und nichts gegessen, und ihn jammerte sein. Und ließ ab von seinem Zorn und ging an ihn heran und sprach zu ihm: „Lieber Sohn, was möchtest du lieber, deinen jetzigen Zustand, oder die Herrschaft und alle Güter, die ich jetzt habe, und deines Vaters Willen tun? Du bist ja mein Sohn, bist König des reichen Korinthos und führst so ein Bettlerleben, weil du widerspenstig und erzürnt bist gegen den du es am allerwenigsten sein solltest. Wenn sich ein solches Unglück zugetragen, wie du mich in Verdacht hast, so ist das ja mein Unglück und ich trage den schwersten Teil daran, dieweil ich es selber verübt. Du aber hast nun eingesehen, wie viel besser es ist, sich beneiden, als sich bejammern zu lassen, und zugleich, was das heißt, gegen seine Eltern und gegen Mächtigere zu zürnen; und nun komm mit nach Hause." So suchte er ihn zu gewinnen. Er aber antwortete seinem Vater weiter nichts, sondern sagte bloß, er wäre dem Gott in die heilige Strafe verfallen, da er mit ihm sich ins Gespräch eingelassen. Da merkte Periandros seines Sohnes Übel sei unheilbar und nicht fortzuschaffen, und brachte ihn aus seinen Augen weg und schickte ihn auf einem Fahrzeuge nach Kerkyra, denn auch das war ihm untertänig. Und als er ihn fortgeschickt, zog Periandros in den Streit wider seinen Schwager Prokles, weil der die meiste Schuld hatte an dem ganzen Unglück, und nahm Epidauros ein und nahm den Prokles selber lebendig gefangen."

Als Periandros sich alt und der Herrschaft nicht mehr mächtig fühlte, sandte er um seinen Sohn Lykophron, da sein ältester Sohn stumpf und träge war. Aber Lykophron würdigt die Boten keiner Antwort und widersteht auch den Bitten seiner Schwester, die der Vater gesandt hatte, um ihn zu betören. Als er sich endlich einverstanden erklärt, unter der Bedingung, daß der Vater mit ihm den Wohnsitz tausche, ermordeten ihn die Kerkyräer, um zu verhindern, daß Periander in ihr Land käme. Darum nahm Periander dann grausame Rache an den Kerkyräern, indem er dreihundert Knaben der vornehmsten Männer von Kerkyra nach Sardes an Alyttes schickte, daß sie verschnitten würden (Entmannung).

Indem wir aus diesen halblegendarischen Überlieferungen wieder zur Historie zurückkehren, sei nur noch ein derartiger Fall erwähnt, den Tacitus im sechsten Buche der Annalen (c. 49) berichtet.

„In denselben Tagen wählte sich Sextus Papinius, aus konsularischer Familie, einen plötzlichen und schrecklichen Tod, indem er sich jählings hinabstürzte. Die Schuld wurde auf seine Mutter geschoben, die, schon lange verstoßen, durch Schmeichelei und selbst durch Üppigkeit den Jüngling zu dem (d. i. Blutschande) hätte bewegen wollen, wovor er nur durch den Tod habe Rettung finden können. Sie wurde daher im Senate angeklagt und, wiewohl sie sich den Senatoren zu Füßen warf und viel von der gemein-

schaftlichen Trauer, von der Schwäche des weiblichen Herzens in solchem Unglück und von anderen auf denselben Schmerz bezüglichen traurigen und bejammernswerten Dingen vorbrachte, dennoch auf zehn Jahre aus der Stadt verwiesen, bis ihr jüngerer Sohn die gefährlichen Jünglingsjahre hinter sich hätte."

Wie häufig auch noch im späteren Rom trotz ausdrücklicher Verbote und strenger Strafen nicht nur bei gekrönten Häuptern[1]) inzestuöse Verhältnisse waren oder wenigstens vorausgesetzt werden konnten, zeigen beispielsweise die zahlreichen Gedichte Catulls (übers. v. Th. Heyse, Nr. 88 bis 91 u. a.), in denen er dem Gellius und anderen Inzest mit der Mutter und Schwester vorwirft, wobei er auch der Mutterehen der persischen Magier gedenkt (Nr. 90).

Auch bei den Hebräern waren, wie einzelne alttestamentliche Überlieferungen zeigen (z. B. Abraham-Sarah) Ehen mit Halbschwestern von väterlicher Seite gestattet. Zur Bestätigung der Allgemeinheit solcher Ehen weist Nöldeke charakteristischerweise auf den oft im Hohenliede vorkommenden Ausdruck: „Meine Schwester, o Braut!" hin (zit. nach Schiller-Tietz, S. 10). Wie Recht er damit hat, beweist die Tatsache, daß bei den Ägyptern Geliebter und Geliebte, Mann und Weib, einander mit „Bruder" und „Schwester" anreden, z. B. in Liebesliedern (vgl. bei Schneider, S. 211 ff.), was offenbar ein letzter Nachklang der ehemals gestatteten Geschwisterehen ist. Bei den Juden müssen noch in späterer Zeit solche Verbindungen vorgekommen sein, wie die Stelle bei Hesekiel (22 : 11) beweist: „sie schänden ihre eigene Schnur (Schwägerin) mit allem Mutwillen; sie notzüchtigen ihre eigenen Schwestern, ihres Vaters Töchter". Erst nach der Verbannung wurden Ehen dieser Art in der priesterlichen Gesetzgebung verboten (siehe später).

Finden wir den Inzest in so ausgedehntem Maße bei den alten Kulturvölkern, so werden uns solche Verhältnisse bei den Naturvölkern um so weniger überraschen.

Nach Schiller-Tietz (S. 10 ff.) „stammen die Alfuren der Minahassa nach der Überlieferung von Lumimunt ab, die sich mit ihrem Sohne Toar verband, während auch die Kalangs auf Java und die Niaser aus einer solchen Vereinigung von Mutter und Sohn hervorgegangen sind, und die Savunesen ihre Abkunft von einem Bruder- und Schwesterpaar ableiten. Wie wohl nun auch diese und andere ähnliche Erzählungen als Naturmythen erklärt werden, so sind sie darum nicht minder ein treues Abbild der Sitten und Denkart alter Zeit". Ferner erwähnt Schiller-Tietz den „Brauch der Balinesen höherer Kaste, Zwillinge, wenn sie verschiedenen Geschlechts sind, nach erfolgter Mannbarkeit miteinander zu verheiraten. Wiewohl dieses heutzutage nicht mehr geschieht, pflegt man doch noch heute solche Zwillinge Kembarbuntjing (verlobte Zwillinge) zu nennen." — „Bei den Bataks von Sumatra besteht

---

[1]) Kurella: Die römischen Kaiser-Verwandtenheiraten (Nation 1887).

der Brauch, mit Vorliebe eine Base, die Tochter des Ohms von Mutterseite her, zu heiraten. Dies war seit uralter Zeit die Regel und ist noch heute so allgemein, daß born-ni-datulang (Tochter des Mutterbruders) der Ausdruck geworden ist, mit dem der Mann seine Verlobte oder Frau anredet, selbst wenn sie nicht in diesem Verwandtschaftsverhältnisse zu ihm steht, während umgekehrt die Frau ihren Mann oder Geliebten ibebere-nidanang (Sohn von Vaterschwester) nennt" (l. c. S. 12). Ein anderes Beispiel liefern die Araber.[1]) Ehen mit Basen, namentlich mit einer bint' 'amm (Tochter von einem 'amm, Oheim von Vaters-Seite) ist bei ihnen sowohl unter den Städtern als den Beduinen seit alter Zeit Regel. Geradeso wie der Batak nennt auch der Araber seine Geliebte oder Frau „Base", selbst wenn sie es nicht ist, während jeder Schwiegervater „Oheim genannt wird" (l. c. S. 15). Nach Winckler (Die babyl. Geisteskultur etc. S. 93 Anmkg.) „haben wir in Südarabien, wo eine bestimmte Form der Polyandrie herrscht, bezeugt, daß der Vater und der älteste Sohn zusammen eine Frau hatten, während weitere je zwei Söhne ebenfalls eine gemeinschaftliche hatten." Über den Geschlechtsverkehr zwischen Mutter und Sohn bei den Arabern vergleiche man den Bericht Strabos (16; 783), der auch die gleiche Sitte bei den Magern (15; 735) und Hibernern 4; 201) erwähnt Als Denkstein dieser frühen Epoche hat sich bei den Arabern auch eine volle Ödipus-Sage erhalten, die Goldziher (l. c. S. 216) auf Grund einzelner selbständiger Züge für unabhängig von griechischer Beeinflussung hält. Einer der vielen Nimrode, deren sich die arabische Legende bemächtigt hat, der Sohn des Kena'an und der Salchâ wird infolge einer einschüchternden Weissagung von seinen Eltern ausgesetzt, damit er sterbe und seinem Vater keine Gefahr bringen könne. Doch auf wunderbare Weise wird er gerettet, durch ein Tigerweibchen gesäugt (daher soll auch sein Name Nimrod kommen; nimr heißt arabisch der Tiger) und später von den Einwohnern eines benachbarten Dorfes erzogen. Herangewachsen sammelt er ein großes Heer und kämpft gegen seinen unbekannten Vater Kena'an, den er in der entscheidenden Schlacht schlägt. Im Triumph zieht er in die Hauptstadt ein und heiratet seine Mutter Salchâ.[2]) Das Charakteristikon dieser Ödipus-Sage ist das Fehlen jeglicher Abwehr oder Verdrängungsmotive, welche eben die griechische Sage auszeichnen. Endlich erzählen auch die Eingeborenen von Coopers Creek in Süd-Australien in einer Art Weltelternmythe, daß sich nach der Schöpfung Brüder und Schwestern, sowie andere nahe Blutsverwandte untereinander verheirateten. Der Stamm der Baduwis unter den Indanesen (im Südosten von Lebak, Resid. Bantam, Westjava) pflanzt sich seit Jahrhunderten nur durch Jnzest fort. Auch bei den Kamtschadalen und bei den Wangoro finden sich Geschwisterehen. Arrago schreibt, daß sich auch

---

[1]) Stoll: Das Geschlechtsleben in der Völkerpsychologie. Leipzig 1908, S. 770 erwähnt eine an ein Sprichwort geknüpfte arabische Anekdote, die den Inzest mit der Schwester zum Inhalt hat.

[2]) In breiter Weitschweifigkeit ist die Geschichte in der Einleitung zum „Antarroman" (I, 13 fg.) erzählt.

in Goam oft Geschwister miteinander verheiraten; solche Verbindungen gelten sogar als die naturgemäßesten und angemessensten. Weiter ist auch bekannt, daß besonders in den königlichen Häusern von Baghirmi, Siam, Birma und Polynesien Geschwisterehen nicht selten sind. Morgan erklärt die malayische Gruppenehe von Brüdern, leiblichen und kollateralen, mit ihren Schwestern als das altertümlichste der bisher entdeckten Verwandtschaftssysteme, welches tief in die vorhistorische Zeit zurückreicht (zit. nach Marcuse l. c. S. 145).

Ähnlich findet sich bei Winckler[1]) der Begriff der Geschwisterehe aus der einfachsten Stufe der Auffassung der Stammesverwandtschaft erklärt, denn innerhalb der Gens ist alles Bruder und Schwester. Nur meint Winckler, es liege hier eine durch das Wort erhaltene völlige Verkennung der ursprünglichen Einrichtung vor, denn Schwestern und Brüder seien ursprünglich etwas ganz anderes. Daß dem Wort hier eine bedeutsame Rolle zufälltt hat sich uns nicht nur beim Stiefmutter-Thema bereits ergeben,[2]) sondern auch darin gezeigt, daß viele Völker auch ihre nicht blutsverwandten Ehegenossen noch mit dem ursprünglichen Verwandtennamen bezeichnen. Welchen Sinn aber immer dieser Name Bruder und Schwester hatte, ursprünglich bezog er sich doch, und das ist das Wesentliche, auf blutsverwandte Sprößlinge innerhalb der Gruppenehe. Bei den Naturvölkern, die uns die primitiveren Entwicklungsstufen noch deutlich zeigen, finden wir darum auch die ersten Vorschriften, Verbote und Strafen auf eine immer weitergehende Verhütung des Inzests gerichtet. Überhaupt „ziehen die noch nicht von der modernen Kultur beleckten Völker den Kreis der von der Ehe ausgeschlossenen Verwandtschaftsgrade in der Regel weiter als die fortgeschritteneren Gemeinwesen, wobei die Verbote sehr oft sogar alle Stammes- oder Clan-Angehörigen umfassen und ihre Übertretung für ein schweres Verbrechen gilt.“[3])

„Bei vielen Wilden ist die Scheu vor dem Sexualverkehr mit Verwandten so groß, daß sie zu einem Verbot der Ehe unter Mitgliedern des gleichen Stammes geführt und die Einrichtung der exogamischen Ehe bewirkt hat. Es darf nicht bezweifelt werden, daß das Verbot der Verwandtenheiraten überhaupt und namentlich die so weit gehende Furcht vor inzüchtigem, besonders blutschänderischem Verkehr bereits eine Reaktion auf böse Erfahrungen darstellt“ (Marcuse, l c. S. 141). Nach der bestechenden Ansicht von Westermarck (l. c. S. 11) „entstammte auch die Raubehe in erster Reihe der Abneigung gegen strenge Inzucht“[4]) und in der von ihm angeführten

---

[1]) Arabisch-Semitisch-Orientalisches. Mitt. d. vorderasiat. Ges. 1901, 4, 5. S. 14.

[2]) Bei den Litauern und Ostpreußen durfte der Sohn seine Stiefmutter heiraten. Auch bei den Angelsachsen scheinen Ehen mit Stiefeltern beliebt gewesen zu sein (Storfer, S. 12, Anmkg. 4. — Vgl. Schrader, Reallexikon S. 910).

[3]) Westermarck: Gattenwahl, Inzucht und Mitgift (Die neue Generation, 1. Jhg. H. 1. Januar 1908, S. 7).

[4]) Diese Auffassung hat nach Schiller-Tietz (S. 21) bereits F. M'Lennan vertreten.

Sitte mancher australischer Stämme, die Braut gegen eine Verwandte des Bräutigams auszutauschen, möchten wir nicht nur einen besonders charakteristischen Nachklang der ursprünglichen Heirat dieser Verwandten selbst, sondern auch eine besonders raffinierte Sicherung gegen diese Möglichkeit erblicken. Gerade für die auf totemistischer Basis beruhenden und überaus weitgehenden Ehebeschränkungen der australischen Wilden, die unter anderem auch eine besondere Inzestscheu vor der Schwiegermutter[1]) verraten, konnte Freud[2]) kürzlich die psychoanalytische Aufklärung geben, indem er diesen Zug als einen in der Neurose wiederkehrenden Infantilismus verständlich machte. Wie diese Vorschriften zunächst darauf ausgingen, den anstößigsten Inzest, mit der Mutter, zu verhindern und als Ersatz dafür den Geschwisterinzest oder die Verbindung des Vaters mit der Tochter frei zu lassen, ergibt sich in Bestätigung unserer Verdrängungsauffassung aus einer Bemerkung Wincklers (l. c. S. 16): „Die Kinder fallen entweder nach Vater- oder nach Mutterrecht allemal in eine andere Gens als die des einen der beiden Eltern ist, und zwar da das Mutterrecht das ursprüngliche ist — weil persönlich nur die Mutter bestimmbar ist — in die des Vaters. Auf diese Weise wird 1. der Geschlechtsverkehr mit der Mutter vermieden, 2. werden alle männlichen Glieder Mitglieder der Gemeinschaft 'am (Vatersbrüder). Umgekehrt wird dadurch nicht nur nicht vermieden. sondern herbeigeführt der Geschlechtsverkehr zwischen leiblichen Brüdern und Schwestern und Vater und Tochter. Denn die väterliche Blutsverwandtschaft als unbestimmbar gilt nicht.“ Später werden dann die Verbote durch Modifikationen des Systems immer weiter eingeschränkt, bis sie schließlich alle Stammes- oder Clanangehörigen umfassen. Bei einzelnen Völkern, bei denen die Verdrängung besonders weit gegangen ist, wie beispielsweise bei den Chinesen, wird selbst die Heirat mit einer Person desselben Zunamens, auch wenn von Verwandtschaft keine Rede ist, als strafwürdig betrachtet (Westermarck (l. c. S. 7). Wir finden in diesem bis auf den Namen sich erstreckenden Verbot ein interessantes Gegenstück zu der bereits erwähnten Sitte mancher Völker (Ägypter, Hohes Lied, Bataks, Araber etc.) dem nicht verwandten Ehepartner wenigstens die Bezeichnung des ursprünglich erlaubten blutsverwandten Sexualobjektes beizulegen (Schwester, Base etc). Wir sehen hier, wie die Verbote bis ins feinste Detail allen Möglichkeiten inzestuöser oder daran anklingender Verbindungen entgegen zu treten suchten. Das Verbot der Heirat von Personen gleichen Familiennamens findet sich auch in den Satzungen Manus, der solche Verbindungen strengstens untersagt (Schiller-Tietz S. 21) „Dieselbe Satzung beobachten wir bezüglich des Totems (Familien- bezw. Beinamen) der In-

[1]) Vgl. auch Storfer: Vatermord S. 16 Anmk. 1.

[2]) „Über einige Analogien im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker. I. Die Inzestscheu“ („Imago“, I. 1912, Heft 1).

dianer von Nordamerika oder Kasten der Australier und anscheinend bestand sogar dieselbe Sitte unter den Hochländern von Schottland . . . Ganz dieselbe Vorschrift trifft man außerdem auch schon bei sehr vielen Naturvölkern im indischen Archipel, auf Sumatra bei Malayen und Bataks . . . Unter den indischen Khonds wird eine solche Ehe im Stamme oder in einer Verwandtengruppe als blutschänderisch betrachtet und mit dem Tode bestraft.“ (Ebenda S. 21—22).

Bei den Kulturvölkern des Altertums und der Neuzeit finden wir weniger die Strenge der Vorschriften als die der Strafen betont.

„In Wischnus Institutionen heißt es, daß der Geschlechtsverkehr mit der eigenen Mutter, Tochter oder Schwiegertochter zu den allerärgsten Verbrechen gehöre und nur durch den Verbrennungstod gesühnt werden könne (Westermarck, l. c. S. 7). Daß uns in der späteren priesterlichen Gesetzgebung des Alten Testaments die strengsten Verbote und schwersten Strafen für jede Art von Inzest entgegentreten[1]), kann uns nach den von inzestuösen Verbindungen erfüllten älteren Partien der Bibel nicht wundernehmen. So sagt Marcuse (l. c. S. 144): „Daß im alten Israel Blutschande vorgekommen sein muß, beweist Moses' strenges Gesetz: „Wer sich der Mutter nähert, sie zu beschlafen, der soll des Todes sein.“ Auch heißt es 1. Korinther 5, 1: „. . . Hurerei da auch die Heiden nichts von zu sagen wissen, daß einer seines Vaters Weib habe.“ Bekannt sind die strengen Verbote der Grade der Blutsfreundschaft im Heiraten, die Levit. 18; 6 uff. gegeben werden: „Niemand soll sich zu seiner nächsten Blutsfreundin tun, ihre Scham zu blößen; denn ich bin der Herr. Du sollst deines Vaters und deiner Mutter Scham nicht blößen; es ist deine Mutter, darum sollst du ihre Scham nicht blößen. Du sollst deines Vaters Weibes Scham nicht blößen, denn es ist deines Vaters Scham. Du sollst deiner Schwester Scham, die deines Vaters oder deiner Mutter Tochter ist, daheim oder draußen geboren, nicht blößen. Du sollst deines Sohnes oder deiner Tochter Scham nicht blößen, denn das ist deine Scham.“ (Übers. v. Luther.) Und so geht es fort, die ganze Stufenleiter der Verwandtschaftsgrade herunter. Die schweren Grade dieser Vergehungen werden mit dem Tode beider Teile, die leichteren mit Kinderlosigkeit und Unfruchtbarkeit bestraft[2]) (3. B. M. 20, 11 uff.). — Ähnlich

[1]) Nach einem Hinweis bei Storfer (S. 10[4]) bevorzugt das Gesetz Hammurabbis den Vater dem Sohne gegenüber in nicht so hohem Grade wie das mosaische Recht. Wenn der Sohn bei der Hauptgattin des Vaters, die Kinder geboren hat, aber nicht seine eigene Mutter ist, ertappt wird, so wird er aus dem väterlichen Hause vertrieben (Art. 155). Hingegen wird der Vater, der bei der Verlobten des Sohnes schläft, ins Wasser geworfen, wenn jene mit seinem Sohne schon verkehrt hat (Art. 158). — „Daß Geschwisterehen (nach dem Codex Hammurabbi) als möglich gelten, kann man e silentio schließen; die Ehen zwischen Eltern und Kindern, auch Stief- und Schwiegerkindern, sind streng ausgeschlossen“ (Jeremias: Babyl. im A. T., S. 424).

[2]) Es sei hier darauf hingewiesen, daß diese Strafen der Unfruchtbarkeit und Kinderlosigkeit sich in den griechischen Mythen (Ödipus) oft in der Vorgeschichte der Muttergatten, andere Male als Folge ihres Vergehens auf das ganze Land übertragen, finden (Ödipus, Thyestes u. s. w.).

heißt es 5. Mose 27, 20 uff.: „Verflucht sei, wer bei seines Vaters Weibe liegt, daß er aufdecke den Fittig seines Vaters! Und alles Volk soll sagen Amen! . . . Verflucht sei, wer bei seiner Schwester liegt, die seines Vaters oder seiner Mutter Tochter ist . . .“ u. s. w.[1])

Ähnlich bestrafen die Chinesen, die das Verbot bis auf die Namensgleichheit erstrecken, „die Ehe mit der Schwester oder Mutter mit dem Tode und halten für das entsetzlichste Verbrechen überhaupt Blutschande, wobei sie schon den Umgang mit weitläufigen Verwandten als solche auffassen“ (Marcuse 140). „Die Chinesen bestrafen nach Medhurst blutschänderischen Verkehr mit dem Großoheim, dem leiblichen Vetter des Vaters, dem Bruder oder dem Neffen mit dem Tode. Wer die Schwester seiner Mutter heiratet, wird erdrosselt“ (Westermarck, l. c. 7).

Im Hinblick auf unsere psychoanalytischen Erfahrungen dürfen wir auch die bekannte übertriebene Kindesliebe der Chinesen als Rest und Erfolg ihrer intensiven Verdrängungs- und Sublimierungsarbeit am Inzestkomplex ansehen. Über das Verhältnis der Kinder zu den Eltern bei den Chinesen erzählt J. Hoogers in der Revue „Anthropos“ interessante Details. „Die Liebe zu den Eltern ist das höchste Gebot der chinesischen Moralisten. Doch wird dieses Gebot so weit gefaßt, daß es alles umspannt, was als gut und recht gilt. Im Namen der Liebe zu den Eltern wird jede erdenkliche Tugend verlangt. Ein Schüler des Konfuzius, Tseng, meint geradezu, jedes Laster sei ein Mangel an Elternliebe. In der Tat, ob man ein schlechter Beamter, ein treuloser Freund, ein feiger Soldat ist, immer kränkt man damit die Eltern und verstößt so gegen das höchste Gebot der chinesischen Ethik. „Ein guter Sohn“ — das ist der höchste Ehrentitel, den man in China kennt; und selbst die Kaiser fügten viele Generationen hindurch ihrem Namen das Beiwort „hsiao“, das heißt „guter Sohn“, hinzu. Diese Hochschätzung der Eltern wird nun aber in einem sehr sonderbaren Maße übertrieben. Die kindliche Liebe verlangt, daß man bei Lebzeiten der Eltern sich nicht zu weit von ihnen entferne und vor allem nicht an einen Ort gehe, der jenen nicht bekannt ist. So haben die Missionäre die größte Mühe, den Chinesen Christi ersten Besuch im Tempel begreiflich zu machen. Denn diese empfinden es als Verstoß gegen die gute Sitte, daß Jesus als zwölfjähriger Knabe ohne Wissen seiner Eltern den Tempel aufsuchte. Noch mehr beleidigt fühlen sie sich durch das Bibelwort: Der Mann wird Vater und Mutter verlassen und seinem Weibe anhängen; denn nach chinesischer Rangordnung haben die Eltern, ja sogar die Brüder mehr Rechte auf Liebe als die Gattin. Die heiligen Bücher der Chinesen klagen darüber, daß dieses Gebot so oft verletzt werde. „Wenn du dein Weib verlierst, kannst du ja eine andere heiraten,“ sagen sie. Das Weib ist nicht blutsverwandt, und die Blutsverwandtschaft, das heißt die Abstammung vom selben Elternpaar, geht dem Chinesen über alles. Die

[1]) Vgl. zum Ganzen: Michaelis, Abhandlung von den Ehegesetzen Mosis.

Pflicht, für den eigenen Körper, für seine Gesundheit zu sorgen, wird daraus abgeleitet, daß der Leib seine Substanz von den Eltern her hat. Wer seinen Körper vernachlässigt oder schädigt, verletzt damit den der Eltern. Daher die unglaubliche Vorsicht und — Feigheit des Chinesen. Nie würde er einen hohen Berg besteigen, nie sich einem Abgrund nähern. Geradezu als Profanation und Verächtlichmachung der Eltern würde man es betrachten, wenn man eine Operation oder Amputation an sich vollziehen lassen müßte. Die meisten Fehler der Chinesen sind nichts als Übertreibungen dieser einen Tugend. Die Ehrfurcht vor den Eltern entschuldigt alles: Feigheit, Flucht vor dem Feinde, Arbeitsscheu. Daneben kommen die guten Folgen weniger in Betracht. Dazu zählt sicher das große Gewicht, welches die Eltern auf die Verheiratung der Kinder legen. Keine Nachkommen zu hinterlassen ist eines der drei größten Verbrechen gegen die Eltern. Daher die rapide Vermehrung der Chinesen und ihr Haß gegen jede Art des Zölibats. Kine hou (der Mensch ohne Erben) ist ein Schimpfname. Sterben die Eltern, so dauert die Trauerzeit drei Jahre. Diese Frist ist deshalb so lang, weil die ersten drei Lebensjahre des Kindes den Eltern auch die größte Mühe machen. Diese lange Trauerzeit bringt bedeutende Störungen im gesellschaftlichen Leben mit sich. Denn nicht nur daß der Trauernde oft seine Wohnung verläßt und sich in eine Hütte, leang nan genannt, zurückzieht; er entsagt auch während dreier Jahre seiner Beschäftigung. Man kann sich denken, wie Verwirrung stiftend eine solche Sitte wirken muß, zumal bei den hohen Beamten. Zwar kann der Kaiser seine Beamten von diesen strengen Bestimmungen befreien; aber es ist schon häufig vorgekommen, daß die Chroniken solche Kaiser streng getadelt haben, welche allzu häufig die Staatsraison über die Ehrfurcht gegen die Ahnen gestellt haben.“

Ebenso bezeichnend im Sinne der psychoanalytischen Aufklärungen über die Inzestscheu vor der Schwiegermutter (vgl. Freud, Storfer) ist deren besondere Stellung in der chinesischen Ehe, worüber ich einem Feuilleton der „Zeit“ (16. Februar 1912) folgende Mitteilungen einer persönlichen Beobachterin, Katharina Zitelmann, entnehme: „Der Chinese liebt es, recht viele Söhne zu haben . . . denn „der Zweck der chinesischen Ehe ist ausschließlich die Geburt eines Sohnes, der dem Vater einst die Totenopfer bringen kann . . . darum liebt der Chinese, viele Söhne zu haben, und da diese sehr jung verheiratet werden und im Vaterhause bleiben, so hat die Mutter oft zahlreiche Schwiegertöchter zu regieren. Alles, was sie selbst im Leben erduldet hat, läßt sie diese nun entgelten. Die Tyrannei der Schwiegermutter ist eines der traurigsten Kapitel der Landessitten. Freilich hat sie's oft schwer, die völlig unerzogenen Kinder, die ihr als Schwiegertöchter ins Haus kommen, zur Erfüllung häuslicher Pflichten anzulernen. Sie werden als Mägde oder Sklavinnen behandelt, auf das grausamste gestraft, und der Selbstmord der Schwiegertöchter ist nichts Seltenes. Nur er bildet eine Strafe für die Schwiegermutter, da er der Familie der Unglücklichen die Berechtigung zur Einmischung gibt. Der

junge Gatte, der seine Frau kaum kennt und der sie auch im allgemeinen nie kennen lernt, da jede Vertraulichkeit zwischen dem Ehepaar ausgeschlossen ist — die Frau lebt eben im Frauengemach, er unter den Männern —, verteidigt seine Gattin niemals gegen die Grausamkeit seiner Mutter, denn Ehrfurcht gegen die Eltern ist das erste Gebot für die Kinder . . . . Wenn es so in den besser gestellten Familien zugeht, so kann man sich vorstellen, wie es im niedrigen Volk aussieht, das in ganz enge Hütten eingepfercht lebt. Es heißt, die junge Frau habe dort nur ein Mittel, sich gegen ihre Peinigerin zu wehren, indem sie nämlich ein furchtbares Geschrei erhebt, so daß die Nachbarn herbeistürzen. Die Missionäre erzählen davon die ergötzlichsten Geschichten."

Erkennen wir hier noch hinter dem Negativ mächtiger Verdrängungen und Sublimierungen die Schutzwälle gegen die ehemals positiv gerichteten Begierden und Affekte, so hat uns bei den Japanern wieder die mythische Überlieferung einen Niederschlag der später streng verpönten Geschwisterehen aufbewahrt. Die japanische Mythologie setzt an den Anfang der Menschenschöpfung das Geschwisterpaar Izanagi und Izanami, die sich nach dem Vorbild der Vögel begatten. F. S. Krauss erwähnt in seinem Werk: Das Geschlechtsleben der Japaner (2. Aufl., Leipzig 1911), daß schon in der ältesten Gesetzessammlung der Geschwisterehen, sowie auch der Ehen mit Tanten, Nichten und Stiefmüttern Erwähnung geschieht; in derselben Sammlung wird der Inzest zwischen Eltern und Kindern als Verbrechen erwähnt. Im heutigen Japan bedingt der Geschlechtsverkehr mit der Konkubine des Vaters oder Großvaters oder mit der Gattin des Sohnes bezw. Enkels dieselbe Strafe wie der Geschlechsverkehr mit einer väterlichen Tante oder Schwester (S. 114). „Sicher ist nur, daß der Japaner als schwer moralisches Vergehen den Geschlechtsverkehr mit der leiblichen Schwester von derselben Mutter verabscheut, der Halbschwester (vom Vater aus) aber nicht aus dem Wege geht" (S. 94). Wie gebräuchlich aber in früherer Zeit die Ehe mit der Schwester gewesen zu sein scheint, geht daraus hervor, daß nach Krauss (S. 114) der Name „Imo" das Weib und die jüngere Schwester bezeichnet.

Die Bestrafung[1]) der Blutschänder, die oft mit der des Ehebrechers identisch ist, besteht nach Schiller-Tietz (S. 22) „bei den meisten Völkern im Ersäufen der Verbrecher, die zusammen in einem Sack oder Korb mit Steinen beschwert ins Wasser versenkt werden. Sind es fürstliche Personen, die sich so vergangen haben, so werden sie bei den Buginesen auf ein Floß von Bananenstengeln gesetzt und so ins Meer getrieben.[2]) Auch das lebendig Begraben und lebendig Verbrennen kommt bei einigen Stämmen als Strafe der Blutschande vor."

---

[1]) Über den symbolischen Sinn derselben vgl. man den letzten Abschnitt von Storfers Abhandlung, ferner meinen Hinweis bei der Ödipussage (S. 259 Anmkg.) und dazu den „Mythus von der Geburt des Helden", sowie in der Lohengrinsage die Geburts- und Todessymbolik.

[2]) Eine ähnlich grausame Strafe für den Ehebruch hat vor längerer Zeit der „Avenir du Tonkin" aus China berichtet. „Am 21. November bemerkten französische Beamte auf dem Clairefluß ein kleines Holzfloß, das langsam den Strom herab-

In unseren modernen zivilisierten Staaten ist der Begriff der Blutschande, wie Marcuse (l. c.) ausführt, „strafrechtlich nicht gleichmäßig definiert, und noch viel weniger wird das Verbrechen überall mit derselben Strafe bedroht. Straflos ist es in Frankreich, Belgien, Portugal, Spanien, Waadt, Holland. Italien und Neuenburg strafen wohl den Inzest, aber nur bei öffentlichem Skandal. In England ist der Inzest nur vor den geistlichen Gerichten strafbar, anders in Schottland und in den Kolonien und nach dem amerikanischen Staturrecht. In allen übrigen Gesetzgebungen, also keineswegs der großen Mehrheit, findet sich der Tatbestand; aber, wie erwähnt, ohne daß bei der Vergleichung ein einheitlicher Gesichtspunkt zu erkennen ist. Während der Geschlechtsverkehr zwischen Aszendenten und Deszendenten sowie zwischen Geschwistern in allen Gesetzgebungen als Blutschande bezeichnet wird, beziehen einige Gesetze auch den Umgang nicht ganz so naher Verwandter sowie Verschwägerter in den Begriff mit ein" (Marcuse S. 138, wo näheres darüber zu finden ist). So sind Ehen zwischen Onkeln und Nichten, seltener zwischen Tanten und Neffen, in manchen Staaten erlaubt, in anderen verboten. Geschwisterkinder dürfen nur in Spanien und Rußland einander nicht heiraten. In England ist die Schwagerehe nach dem Tode des Gatten, dessen Ehe die Schwägerschaft begründete, — wie bei uns — untersagt.[1]) Rußland untersagt die Ehe von Verwandten bis in den siebenten Grad. Über weitere durch Stammes-, Rassen-, Volks- und Religionsunterschiede bedingte Heiratsverbote oder entsprechende Sitten berichtet Westermarck (l. c. S. 9 uff.). Von Interesse ist noch die Bemerkung von Marcuse (145), daß die Auffassung, die Familie der Herrscher solle nicht durch Blut aus einer minder vornehmen verschlechtert werden, bei den heutigen Dynastien und dem sogenannten „hohen Adel" den Begriff der Ebenbürtigkeit gezeitigt habe. „In unseren Herrscherfamilien sind ja die Inzestheiraten oder wenigstens die solchen sehr nahekommenden Ehen unter in

---

geglitten kam. Es schien, als ob auf dem Fahrzeug liegende Menschen zu erkennen wären, und ein Boot wurde ausgesendet, die Sache aufzuklären. Ein schrecklicher Anblick bot sich den Beamten. Auf dem Boote lagen zwei Leichen. Eine Frau lag auf dem Rücken mit ausgestreckten Armen und über ihr der leblose Körper eines Mannes. Durch große Nägel, die Hände und Fußknöchel durchbohrten, waren die beiden übereinander gekreuzigt. Die Lippen der unglücklichen Frau waren zugenäht. An einer Ecke des Floßes, festgebunden an die Balken, fand man ein kleines Kind, das noch leise wimmerte. Ein Zettel an den Leichen gab Aufschluß über die Tat. Die Frau hatte ihren Mann betrogen, und der Betrüger war das zweite Opfer. Die Frau entstammte offenkundig vornehmem Stande, sie war mit einer kostbaren Seidenrobe bekleidet. Der Mann mochte zwanzig Jahre alt sein und trug die Tracht der Dolmetscher. Das Kind wurde zwar sofort in Pflege genommen, starb aber nach zwei Tagen. Das Floß muß vom Ufer aus von Hunderten von Menschen gesehen worden sein, aber niemand hatte es versucht, die Unglücklichen zu erlösen oder das Kind zu retten."

[1]) Interessant ist die hiefür von der englischen Geistlichkeit gegebene Begründung: Durch den Ritus der kirchlichen Trauung werden Mann und Frau „zu einem Fleisch und Blut." Somit stehe die Schwägerin zu dem Manne in näherem Verwandtschaftsverhältnis als dessen leibliche Schwester und er begehe Inzest, wenn er sie heirate (Marcuse 139).

vielfachem und nächstem Grade Verwandten zu dem wohl gewichtigsten Prinzip ihrer Hausgesetze erhoben worden."

Daß trotz all dieser Verbote, Schranken und Strafdrohungen der dem Menschen zutiefst innewohnende und durch Erziehung und Kultur mühsam gebändigte Hang zur geschlechtlichen Verbindung mit den nächsten Verwandten nicht nur in unseren nächtlichen Träumen, den dichterischen Phantasiebildungen und den Erscheinungen der Neurose zum Vorschein kommt,[1]) sondern sich überaus häufig zu allen Zeiten bis auf unsere Tage auch in verbotenen Handlungen durchzusetzen weiß, lehrt ein Blick auf die Sittengeschichte der modernen Kulturvölker. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, dieses ungeheuere und für unser Thema überaus fruchtbare Gebiet hier auch nur kursorisch abzuhandeln.

Indem wir auf die bereits gelegentlich eingestreuten Kriminalfälle aus unseren Tagen hinweisen, welche insbesondere die eifersüchtige Rivalität zwischen Vater und Sohn und die zärtliche Neigung von Vater und Tochter beweisen, seien einige willkürlich herausgegriffene Proben geboten.[2]) So hebt Bloch (Sexualleben unserer Zeit S. 701) die Neigung zu blutschänderischen Verbindungen in erschreckender Häufigkeit in bestimmten Zeitepochen z. B. dem französischen Rokoko hervor. Zahlreiche historische Beispiele dieser Art finden sich in seinem Buche „Neue Forschungen über den Marquis de Sade" (Berlin 1904, S. 165—168). Er führt dort aus: „Als eine für die Zeit des Rokoko geradezu charakteristische psychosexuelle Erscheinung kann die eigentümliche Neigung zu blutschänderischen Verbindungen angesehen werden, die in einer erschreckenden Häufigkeit, gleichsam wie durch Massensuggestion hervorgerufen, damals zu Tage trat. Alles, was der Marquis de Sade in der „Justine und Juliette" und in den „120 Tagen von Sodom" über den Inzest sagt, alle Möglichkeiten und Raffinements, die er für denselben ersinnt, waren damals längst vor ihm verwirklicht worden! Nicolardot[3]) sagt, man müsse den Inzest „le péché philosophique" nennen, da die Philosophen dieser Zeit ihn rechtfertigten. Im Supplement zur Reise des Bougainville erklärt Diderot den Inzest für eine gleichgültige Sache.

„Schon der berüchtigte Regent, Philipp von Orléans, verkehrte geschlechtlich mit seinen beiden Töchtern, der Herzogin von Berry und Mlle. de Valois, ebenso mit Madame de Ségur, einer seiner illegitimen

---

[1]) Von besonderem Interesse ist die Tatsache, daß bald nach dem mächtigen Verdrängungsschub des Christentums die unterdrückten Triebregungen durchbrachen, wie beispielsweise die Sekte der „Adamiten" lehrt. — „. . . . innerhalb der ersten christlichen Welt traten schon frühzeitig Richtungen auf, die . . . . auch den Geschlechtsverkehr unter Aufhebung der durch die natürlichen Verwandtschaftsgrade gegebenen Schranken betrieben haben sollen" (Stoll l. c. S. 705).

[2]) Weiteres Material findet man bei Krauss: Anthropophyteia I, S. 314—25: Von der Blutschande. — Dulaure: Die Zeugung in Glaube und Brauch der Völker 1909, S. 74 und 283 fg. — Tarasevskyj: Geschl. Leben des ukrainischen Bauernvolkes 1909 S. 137 u. v. a. m.

[3]) Nicolardot „Les Cours et les Salons au dix-huitième siècle, p. 305—311, wo sich auch die oben folgenden Berichte finden.

Töchter. De Terrai genoß die Gunst eines jungen Mädchens, das die Frucht seines Verkehrs mit seiner früheren Maitresse gewesen war. Wie oft preist de Sade gerade diese Phantasie als den Gipfel der psychischen Wollust! Der berüchtigte Marschall Richelieu hatte in ähnlicher Weise Beziehungen zu seiner eigenen Tochter, der Madame Rousse, die er selbst im illegitimen Verkehr mit der Madame Capon erzeugt hatte. Der Kardinal de Tencin, Erzbischof von Lyon, hatte lange Zeit seine eigene Schwester zur Maitresse. Das Ideal de Sades aber verwirklichte Herr de Fleurieu. Er war der Liebhaber von drei aufeinanderfolgenden weiblichen Generationen. In seiner Jugend pflegte er Verkehr mit einer viel älteren Frau, dann mit deren Tochter, die Herrn von Mondorge, seinen Onkel heiratete, dann mit der Tochter dieser letzteren, die er schließlich heiratete. Über den Herzog von Choiseul, der mit seiner Schwester, der Herzogin von Grammont, in einer mehr als brüderlichen Intimität lebte, wurde im Jahre 1764 ein darauf bezügliches Couplet verbreitet. Wie sehr diese Idee des Inzests die Geister damals faszinierte, ersehen wir aus dem seltsamen Plane, le plan plus secret et plus chéri, den Mirabeau in seinen geheimen Briefen an Madame de Monnier entwickelte und dessen schauerliche Blasphemie den Herausgeber Cottin von der Wiedergabe abhält. Mirabeau wollte, daß nicht nur seine mit Sophie erzeugten Kinder, sondern auch deren Kinder und Kindeskinder in beständiger Blutschande miteinander lebten, damit jeder „mélange de sang“ vermieden werde und ihm stets eine Sophie, ihr stets ein Gabriel erhalten bliebe. Auch hierin gleicht also, wie wir sehen, die Phantasie Mirabeaus derjenigen des Marquis de Sade.“ Auch Rétief de la Bretonne (vgl. Blochs Arbeit über ihn, Berlin 1905, S. 381 ff.) schwelgt in Inzestideen. Bloch sagt von den eigentümlichen Inzestvorstellungen Rétifs. „Ich halte seine häufigen Mitteilungen über die Schwängerung seiner unehelichen Töchter, die den Kritikern am meisten Anlaß zur Anzweiflung seiner Wahrheitsliebe gegeben haben, für nichts anderes als Ausgeburten einer verderbten Phantasie. Er scheint einen seltsamen sexuellen Genuß in der Vorstellung gefunden zu haben, mit seinen eigenen Kindern wieder geschlechtlich zu verkehren. In vielen Fällen erfand er nur seine „Vaterschaft“ zu dem Zwecke, um in dieser Idee schwelgen zu können...... Von den unzähligen geschlechtlichen Beziehungen, die Rétif mit seinen natürlichen Kindern hatte, mögen wohl ein paar wirklich vorgekommen sein, wie auch Haßler in seiner Dissertation Zephire als uneheliche Tochter und spätere Geliebte Rétifs gelten läßt. Aber meist spiegelte Rétif nur der „Thermometer seines Herzens“ vor, daß so viele Schönen, denen er begegnete und mit denen er geschlechtlich verkehrte, seine Töchter seien. Denn merkwürdigerweise sind fast alle seine natürlichen Kinder — Mädchen! Dieser Umstand beweist, daß es sich um bloße Phantasien von jener eigentümlichen Natur handelt, wie wir sie oben charakterisiert haben..... Theodor Mundt berichtet in seinen „Pariser-Kaiser-Skizzen“ (Berlin 1867, Bd. I, S. 141 f.), daß seit Jahren in Paris die Fabel ginge, daß im Faubourg St. Antoine mehr als 600 Arbeiter mit ihren eigenen leiblichen Töchtern im Konku-

binat leben sollten, und setzt hinzu: „An einem tatsächlichen Anhalt dazu mag es aber wohl nicht ganz gefehlt haben, und viele geschlechtliche Verbindungen dieser Art, wenn auch nicht in dem erwähnten Umfange, haben ohne Zweifel, namentlich während der Republik von 1848, in Paris bestanden. Das französische Naturell scheint nicht so stark mit dem kreatürlichen Abscheu gegen Vermischung innerhalb desselben Blutes erfüllt zu sein, wie derselbe vorzugsweise die germanischen Völker beherrscht" (Bloch: Retif, S. 182). Überall, wo das orgiastische Element des Sexuallebens in den Vordergrund tritt, tauchen auch die uralten und infantil stets neu belebten Inzestgelüste wieder auf. Von besonderem Interesse ist ein Hinweis Löwenfelds (Sex. Probleme, Okt. 1908), wonach unter den Vorgängen beim Hexensabbat auch sexuelle Greuel figurieren, unter welchen insbesondere inzestuöser Verkehr hervorgehoben wird. Als Beleg wird eine Stelle aus einer Schilderung des Hexensabbats nach alten Quellen angeführt: „Les danses finies, les Sorciers viennent à s'accoulper: le fils n'espargne pas la mere, ny le frere la soeur, ny le pere la fille: les incestes y sont communs, car aussi les Perses anoient opinion que pour estre bon Sorcier et Magicien, il falloit naistre de la mere et du fils." Die unbewußte Liebe des Sohnes der Ninon de Lenclos zu seiner eigenen Mutter haben wir schon erwähnt. In Hollands Ausgabe der Briefe der Prinzessin von Orleans, findet sich unter dem 23. Dezember 1701 die Geschichte einer Frau erzählt, die unwissend ihren einst ins Findelhaus getragenen Sohn heiratet und sich dann an den Beichtiger wendet. Von Interesse ist auch das Gerücht von einer unerlaubten Liebschaft Napoleons mit seiner Schwester Pauline, das neuere Biographen zu entkräften suchen.[1]) Fest steht, daß Pauline Bonaparte, „la reine des colifichets", eine der zügellosesten Amoureusen, die es je gegeben hat, in ihren Bruder leidenschaftlich verliebt und auf seine Gattinnen im höchsten Grade eifersüchtig war. Nach der Abdankung (1814) berief Napoleon seine Mutter und Schwester Pauline zu sich ins Exil nach Elba und in diese Zeit verlegen auch die Gerüchte die sträfliche Beziehung zwischen den Geschwistern.

Ganz einzig dastehend in seiner Art ist das Verhältnis des „alten Fritz" zu seiner Schwester, das sich in einem kuriosen Briefwechsel verrät, der bis vor kurzem nur in der französischen Originalausgabe der „Oeuvres de Frédéric le Grand" zugänglich, jetzt in deutscher Sprache im Anhang des Buches: „Eine preußische Königstochter" (Langewische-Brandt, München 1910) herausgegeben wurde. In diesem Briefwechsel, den die Geschwister ihre Hunde miteinander führen lassen, bekennen die beiden ihre fleischliche Sehnsucht nach einander. Der Schoßhund der Schwester weiblich reserviert, die Hündin des Bruders in drastischer Deutlichkeit: „Aber, liebreizender Folichon (so heißt das Windspiel der Markgräfin), wollen wir Vergnügungen nur in der Erwartung genießen? Wollen wir nicht der Wirklichkeit entgegenführen, was die Sehnsucht unserer Herzen und den

---

[1]) Henri d'Almeras: „Une Amoureuse: Pauline Bonaparte". (Paris, Albin Michel 1908).

Gipfel unserer Wünsche ausmacht? Wollen wir auch so verrückt sein wie die Menschen? Die nähren sich mit Wünschen, sättigen sich mit Hirngespinsten und während sie ihre Zeit mit nichtigen Projekten verlieren, erfaßt sie heimlich der Tod und hebt sie hinweg mit allen ihren Plänen. Lassen Sie uns weiser sein, lassen Sie uns nicht dem Schatten nachlaufen, sondern die Sache selbst ergreifen.“ Der Liebesbrief der Schwester beginnt mit folgenden Sätzen: „Ich bin eigentlich nicht daran gewöhnt, Artigkeitsbezeigungen entgegenzunehmen, ich habe immer die strengste Keuschheit der Damen meines Landes beobachtet und jeden romantischen Heldenmut durch ein kleines Abenteuer, bei dem ich mir meine Taille ein wenig verdarb, eingebüßt, aber Folichon verzeihe ich, was ich einem bürgerlichen Hunde nicht hingehen lassen würde.“ Die Verfasserin war bereits seit 15 Jahren verheiratet, als sie diesen Brief schrieb, und es ist nach dem Inhalt des übrigen Briefwechsels wohl kaum anzunehmen, daß es zu wirklichen Intimitäten gekommen wäre. Aber die Neigung dazu verraten diese Briefe aufs Unzweifelhafteste.

Bezüglich der Häufigkeit inzestuöser Vergehen in unserer Zeit sagt Marcuse (S. 130): „Die Kunde von solchen sexuellen Verirrungen und Verbrechen gelange nur in außerordentlicher Seltenheit zur allgemeinen Kenntnis; daß sie auch in Wirklichkeit nur in einer ebenso verschwindend geringen Zahl von Ausnahmefällen vorkommen, ist eine weit verbreitete Annahme, die der Kundige als einen vollkommenen Irrtum erkennt.“ Dabei ist hervorzuheben, daß nach Marcuse der wesentliche Anteil der ländlichen Bevölkerung an dem Delikt der Blutschande erwiesen ist. Schließlich seien aus allerjüngster Zeit zwei Fälle von bewußtem Geschwisterinzest angeführt.

Der eine betrifft die Verführung durch die Stiefschwester. „Ein beispiellos dastehender Fall von Unmoral zwischen Stiefgeschwistern (§ 501) fand gestern vor dem Bezirksrichter in Währing seinen Abschluß. Der Schlosser Johann H. war eines Tages beim Polizeikommissariat Währing mit der Anzeige erschienen, seine bei ihm wohnende junge Stiefschwester Anna Z. verfolge ihn seit längerer Zeit mit Liebesanträgen, die er zurückweise, aber in der verflossenen Nacht habe sie seine Volltrunkenheit dazu mißbraucht, ihn zu verführen. Die Polizei pflog Erhebungen und obwohl H. nachträglich die Anzeige zurückziehen wollte, kam es zur Anklage zuerst gegen ihn und später auch gegen die Stiefschwester. Das Paar gab den Tatbestand wehmütig zu. H. blieb dabei, im Zustande der Unzurechnungsfähigkeit verleitet worden zu sein und das Mädchen bestätigte das vollinhaltlich mit dem Beifügen, in den Stiefbruder verliebt zu sein; dieser habe sie verschmäht. Daß ihre Annäherung strafbar sei, habe sie nicht gewußt. — Ein als Sachverständiger vernommener Arzt gab sein Gutachten dahin ab, im Zustande der Volltrunkenheit könne die Tat unmöglich begangen worden sein, die Darstellung des Angeklagten klinge unglaubhaft. Konstatiert sei jedoch anderseits, daß die Anna Z. seit jenem Zeitpunkte Mutterfreuden erwartet. Der Richter sprach beide Angeklagte frei, und zwar Johann H., da die Behauptung seiner

Volltrunkenheit nicht widerlegt, und die Stiefschwester deshalb, weil die Anklage gegen sie verjährt sei."

Der zweite Fall wurde während der Arbeit an diesem Buche (Sommer 1906) von den Zeitungen aus Rom als „Liebestragödie zwischen Geschwistern" berichtet. Vor den Geschworenen in Rom stand vor einigen Tagen ein hübscher junger Mann, ein Musikkorporal, Roberto Tommasini. Er war angeklagt, mit seiner Schwester ein sträfliches Liebesverhältnis gepflogen und sie erschossen zu haben. Schon früh war er in heißer Leidenschaft für seine Schwester Amabilia entflammt. Sie erwiderte diese Neigung. Um ihren Leidenschaften zu entfliehen, verlobte sich das junge Mädchen mit einem anderen Mann, während er sich durch eine Geliebte zu trösten suchte. Vergebens war jedoch all sein Bemühen. Da ihre Leidenschaft größer war als die kalte Überlegung, beschlossen sie, gemeinsam zu sterben. Ein sicherer Schuß machte dem Leben der Schwester ein Ende; der zweite Schuß drang in die Brust des Bruders, ohne ihn zu töten. Ein bei dem Verwundeten gefundener Zettel enthielt die Versicherung, daß sie gerne stürben. „Wer kann zwei Herzen hindern, einander zu lieben? Wer ein Herz hat, wird uns vergeben und uns beweinen. Der Tod ist unser Leben. Wir sind jung; aber welcher Zukunft sehen wir entgegen?"

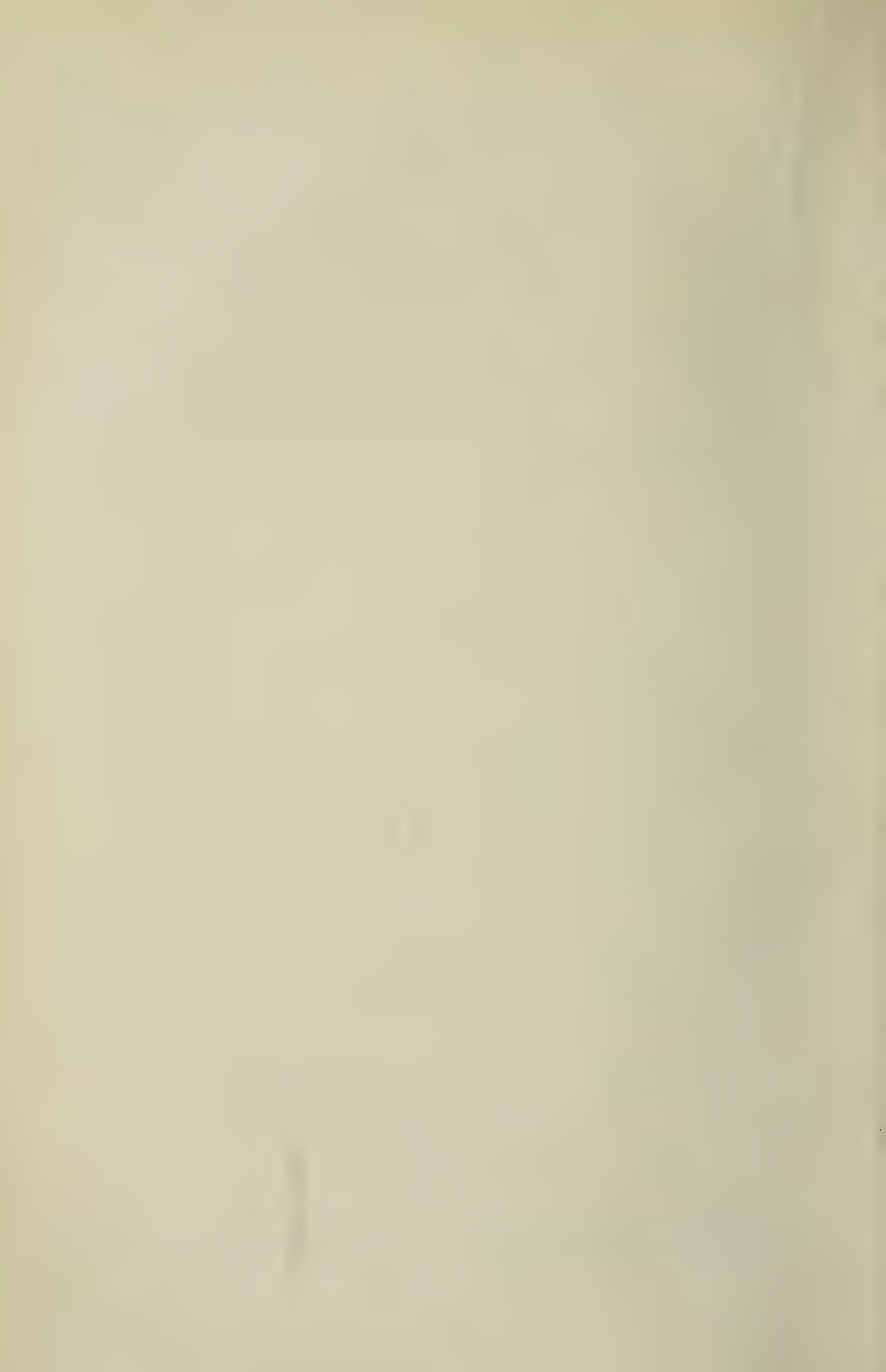
Wir finden auch in diesem Fall wieder alle typischen Charaktere der inzestuösen Neigung: ihre infantile Wurzel, die Versuche der Abwehr der gegenseitigen Zuneigung, die Flucht in eine andere Liebe und die Unfähigkeit dazu und schließlich der gemeinsame Tod, der hier ganz deutlich als Ersatz (und Symbol) der sexuellen Vereinigung auftritt. Tommasini leugnete natürlich intimere Beziehungen zu seiner Schwester als eine tiefe keusche Neigung. Bloß die Verläumdungen des Bräutigams seiner Schwester und anderer schlechter Menschen hätten sie in den Tod getrieben. Die Sachverständigen gaben das Urteil ab, Tommasini wäre derartig von krankhafter Leidenschaft und Erregung besessen gewesen, daß seine strafgerichtliche Verantwortlichkeit in bedeutendem Maße vermindert erscheine. Dieser Ansicht schlossen sich die Geschworenen an, die auf Grund vollkommener Unzurechnungsfähigkeit im Moment der Tat den Angeklagten freisprachen.

Diese historische Skizze hat uns in Sitte, Brauch und Recht der Völker die mächtigen Hebel gezeigt, die zur Verdrängung der primitiven Inzestbegierden in Bewegung gesetzt wurden. Die verbreitete Ansicht, daß der Abscheu vor blutschänderischen Verbindungen ein dem Menschengeschlecht phylogenetisch vererbter Instinkt sei, ist nicht nur, wie bereits (S. 38) hervorgehoben wurde, auf Grund der psychoanalytischen Einsichten unhaltbar geworden, sondern fällt in sich selbst zusammen angesichts der strengen Vorschriften, Drohungen und Strafen, die wir zur Aufrechterhaltung dieses angeblich ange-

borenen Instinkts aufgewendet sehen. Dies geschieht aber, wie Marcuse nachgewiesen hat, auch nicht aus der Erfahrung, daß blutschänderische Verbindungen regelmäßig schwere schädliche Folgen für die Nachkommenschaft mit sich brächten, sondern war durch ein gewisses Kulturniveau (i. e. Verdrängungsstadium) psychologisch bedingt, wie wir auch soziologisch mit der Aufrichtung der Inzestschranken den Beginn der eigentlichen Kultur ansetzen dürfen.[1]) Es wurden nun diese primitiven Regungen mit den ganzen daran haftenden Gefühlskomplexen der Verdrängung unterworfen und damit setzt die in Mythus, Religion und Dichtung sich immer wieder spiegelnde Sehnsuchtsphantasie nach Realisierung dieser Kindheitswünsche ein, die mitunter heute noch so sehr der Verdrängung widerstreben, daß sie zu Neurose, Verbrechen oder Perversion führen, wo nicht eine besonders günstige Veranlagung ihre Sublimierung im künstlerischen Schaffen gestattet.

---

[1]) Vgl. auch Hanns Sachs: Die Bedeutung der Psychoanalyse für Probleme der Soziologie (Zentralbl. f. Psa. II, 1912, S. 464 ff.).



Zweiter Abschnitt.

Das Verhältnis zwischen Geschwistern.



XIII.

Die Bedeutung des Geschwisterkomplexes.

Ja, man sagt, daß wir alle miteinander
aus solchen Verbindungen stammen.
Ibsen (Gespenster).

Man kann die Bedeutung des Geschwisterkomplexes nur auf Grund des primären Elternkomplexes richtig würdigen und verstehen, da sich die Beziehungen zu den Geschwistern bei psychoanalytischer Erforschung in der Regel als eine zweite, in der Form gemilderte, ihrem wesentlichen Inhalt nach jedoch unveränderte Auflage der entwicklungsmäßig früheren Einstellung zu den Eltern erweisen. Daher gilt alles, was über das Verhältnis des Kindes zu seinen Eltern gesagt wurde, mit den entsprechenden Modifikationen auch für das Verhältnis zu seinen Geschwistern. Da der ursprüngliche Ödipus-Komplex zur baldigen Verdrängung bestimmt ist, heften sich die den Eltern gegenüber als anstößig empfundenen Regungen leicht an die sich von selbst darbietenden Ersatzpersonen der Geschwister, denen gegenüber sie sich ungestörter und dauernder entfalten können. Diese Übertragung der Ödipus-Einstellung auf die Geschwister wird noch erleichtert durch die sich regelmäßig ergebende und kaum zu vermeidende Familienkonstellation, in die das bis dahin einzige Kind — nehmen wir an ein Knabe — durch die Geburt von Geschwistern gerät. Die Erfahrung hat gezeigt, daß es den Neuankömmling, der ihm seine bevorzugte Stellung streitig macht, zunächst mit intensiven Gefühlen der Abneigung empfängt und so bereits für einen Teil der feindseligen Affekte aus dem Elternkomplex eine Ableitung in den Geschwisterkomplex gefunden hat. Ist der neue Familiengenosse ein Brüderchen, so wird er im Laufe der Zeit als Konkurrent um die Neigung der Mutter allmählich in die Stelle des Vaters rücken und als ebenbürtigerer, meist sogar schwächerer Rivale mit mehr Erfolg und Befriedigung angefeindet werden als der übermächtige und gefürchtete Vater. Aber selbst wenn der Neuankömmlung ein Schwesterchen ist, dringt erst allmählich neben der ursprünglich feindseligen Gesinnung die zärtliche Regung durch (Ambivalenz), die übrigens auch — in geringerer Intensität und etwas anderer Färbung — im Verhältnis zum Bruder

nicht fehlt. Wie der Bruder als ein auf das kindliche Maß reduzierter Konkurrent im Sinne des Vaters, so wird die Schwester späterhin als idealer Ersatz der Mutter angesehen[1]) und übernimmt in den Phantasien meist die Rolle des reinen Frauenideals, welcher die Mutter durch ihre Angehörigkeit an den Vater in den Augen des Knaben meist unwürdig geworden ist. Diese Übertragung wird begünstigt durch den Umstand, daß die Geschwister durch Alters-, Gedanken- und Gefühlsharmonie einander viel näher stehen als die Kinder den durch die weite Kluft der Kultur von ihnen getrennten Erwachsenen. So bildet sich zwischen den nebeneinander und zusammen heranwachsenden Geschwistern verschiedenen Geschlechts ein enges Band der Zusammengehörigkeit, das durch die gegenseitige Mitteilung und Bewahrung kleiner Geheimnisse vor den Großen stark gefestigt wird. In einer weitaus größeren Zahl von Fällen, als die gewöhnliche Beobachtung ahnen ließe, kommt es auf diesem Wege zwischen Bruder und Schwester oft schon in der Kindheit, unterstützt durch das häufige Beisammenschlafen, zu gegenseitigen Entblößungen, erotischen Berührungen und Spielen, die nicht selten in Nachahmungsversuche des bei den Eltern belauschten oder vermuteten Geschlechtsverkehrs ausgehen (Vater- und Mutterspielen u. s. w.). Die Psychoanalysen sind voll von derartigen infantilen Sexualtraumen, die sich nicht nur in der Kindheit späterer Neurotiker finden, sondern bei diesen nur durch verstärkte Phantasiebildung affektiv lebendig erhalten aus dem Unbewußten ihre hemmenden Wirkungen entfalten. Beim Normalen versinken diese Regungen und Erlebnisse ins Unbewußte, während sie beim Dichter das Phantasieleben auch der späteren Jahre beständig erfüllen und beherrschen. Die Aufdringlichkeit, mit der diese Phantasiebildungen in den Werken der Dichter dominieren, erklärt sich zum Teil daraus, daß es mehr bewußtseinsfähige Ersatzbildungen des tiefer verborgenen und anstößigeren Elternkomplexes sind. Diese Tatsache erweist sich bei einem Überblick über die Gruppierung unseres Materials als Widerspiel des entwicklungsgeschichtlichen Vorganges, nach dem auch phylogenetisch die Verdrängungsarbeit beim Mutterinzest einsetzt, an dessen Stelle zeitweise der Schwesterinzest treten darf, bis auch dieser der Verdrängung verfällt (vgl. Kap. XII). Dementsprechend fanden wir die Mythen- und Sagenbildung, als erstes Produkt des dichtenden „Volksgeistes", erfüllt von den Verdrängungsproduktionen des Elternkomplexes, der in der individuellen Dichtung zwar immerhin eine hochbedeutsame, aber unter dem Druck der zunehmenden Verdrängung doch eingeschränkte und zum Teil unkenntliche Rolle spielt. Der Geschwisterkomplex dagegen, welcher entwicklungs- und individualgeschichtlich einer späteren Schichte angehört und einem späteren Ver-

[1]) Vgl. in **Karl Wehrhahns** „Kinderlied und Kinderspiel" (Handb. z. Volkskunde IV, Leipzig 1909) die Stelle, wo vom „Verschieben der Vorstellungen" die Rede ist (S. 95 fg.), wodurch die Schwester für das Brüderchen zur Mutter wird. Auch das bedeutsame Vater- und Mutterspielen der Geschwister findet dort Erwähnung.

drängungsschub unterworfen wird, nimmt im Mythus einen relativ geringen und leicht dem Elternkomplex einzuordnenden Raum ein, während er sich in der individuellen Dichtung bei weitem voller, vielseitiger und gestaltungsreicher auslebt als der Elternkomplex. Und während bei diesem überhaupt die Neigung herrscht, das feindselige Verhältnis zum Vater auf Kosten des zärtlichen zur Mutter übermäßig zu betonen, findet sich im Rahmen des Geschwisterkomplexes neben Fällen isoliert auftretenden Bruderhasses doch ziemlich häufig die Inzestphantasie auf die Schwester durchgeführt, und zwar meist in der Weise, daß die geschlechtliche Verbindung der Geschwister, wenn nicht direkt, so doch in entstellter und verhüllter Form ermöglicht wird (über die Mechanismen vgl. bes. Kap. XVII).

Während also im ersten Abschnitt die im weiteren Sinne mythischen Gestaltungen des Inzestkomplexes einen breiten Raum einnahmen und eine detaillierte Analyse erforderten, ist dies in ebensolchem Maße im zweiten Abschnitt mit den dichterischen Phantasiebildungen der Fall, neben denen wir die übrigen Gestaltungen des Geschwisterkomplexes — in Traum, Mythus, Sage, Märchen, Geschichte, Neurose, Verbrechen — in diesem einleitenden Kapitel gewissermaßen als Einführung in diesen Abschnitt zusammenfassend betrachten dürfen.

Daß auch mythologisch der Geschwisterinzest meist den Mutterinzest, sei es direkt vertritt, sei es aus ihm hervorgegangen ist, scheint auch einigen der Psychoanalyse unkundigen Forschern aus dem Material selbst deutlich geworden zu sein. So betrachtet Stucken die Verbindung Abrahams mit der Sarah als ursprünglichen Inzest mit der Mutter (vgl. S. 306, Anmkg. 2); und ähnlich heißt es bei Jeremias (Das alte Test. im Lichte d. alten Orients, S. 82): „Das Verhältnis der Geschwistergatten beziehungsweise (was dasselbe ist) das Verhältnis des Sohnes zur Gemahlin-Mutter zeigen am deutlichsten die Tammuz-Attis-Dusares-Mythen.“ Einzelne mythologische Überlieferungen, die den Geschwisterinzest behandeln, mußten bereits im ersten Abschnitt Erwähnung finden. So die ägyptische Osiris-Sage (S. 309 ff.), die griechische Göttergeschichte von Kronos und Zeus, die ihre Schwestern heiraten (S. 285 ff.), die japanische Sage von dem ersten Geschwisterpaar Izanami und Izanagi, die das Zeugungsgeschäft nach dem Vorbild der Vögel begannen u. v. a. m. Insbesondere in den Schöpfungsmythen, in denen wir kosmologisch eingekleidete Inzestphantasien erkannten, findet sich bei den Naturvölkern der Geschwisterinzest in einer typischen Einkleidung, die von den modernen Astralmythologen als Darstellung des Verhältnisses von Sonne und Mond aufgefaßt wird, worauf allerdings die Erzählungen selbst, wie sich aber zeigen läßt in mißverständlicher rationalisierender Tendenz, hinweisen.

Frobenius (Das Zeitalter des Sonnengottes, S. 347) berichtet einige dieser Überlieferungen:

„Die Stämme im Norden Südamerikas erzählen: Der Mond ist ein Mädchen, die Sonne ihr Bruder. Sie besucht ihren Bruder heimlich des Nachts, wird aber zuletzt entdeckt, als dieser mit schwarzen Händen über ihr Gesicht hinfährt (Handabdruck). Dieselbe Mythe kommt nicht nur in Panama vor, sondern muß auch in Ozeanien existiert haben, denn Bastian sagt einmal, daß der Mond zeitweise durch die Hand Manis (des Sonnengottes) verdüstert sei (Handabdruck), und der Mond ist in diesen Gegenden weiblich. Tina ist auch die Schwester Manis, also würde alles zusammenpassen." — „Bei den Schiroki umgekehrt: Sonne, ein junges Weib, lebte im Osten, Mond, ihr Bruder, im Westen. Die junge Frau hatte einen Liebhaber, der pflegte sie in der Dunkelheit zu besuchen. Er kam zur Nacht und verließ sie vor Tagesanbruch. Sie wunderte sich, wer es wohl wäre. Um dies herauszubekommen, rieb sie eines Nachts mit Asche einige Zeichen in sein Gesicht (Handabdruck). Als in der nächsten Nacht der Mond aufstieg, war sein Gesicht mit Flecken bedeckt. Und da wußte denn seine Schwester, daß ihr Bruder sie besucht habe. Die Schwester schämte sich so sehr, daß sie sich seitdem möglichst weit entfernt von ihrem Bruder aufhält u. s. w." Bei den den Indianern benachbarten Tschiglit-Eskimo findet sich die gleiche Erzählung in Form der Schöpfungsmythe wieder (Petitot: Traditions indiennes du Canada Nord Ouest, p. 7). Die ersten zwei Menschen sind Bruder und Schwester; bei Nacht wird die Schwester vom Bruder verführt, ohne ihn zu erkennen. Um endlich festzustellen, wer ihr nächtlicher Geliebter sei,[1]) schwärzt sie ihre Hände mit Ruß und befleckt sein Gesicht damit. Als sie am andern Morgen den Bruder erkennt, flieht sie vor ihm, der sie in seiner Leidenschaft verfolgt.

Bis hieher ist die Erzählung rein menschlich berichtet und aufzufassen und spiegelt unzweifelhaft die Verdrängungswirkung der ersten Verbote von Geschwisterehen bei diesen Völkern. Was noch als Abschluß der Erzählung folgt, — daß nämlich die verfolgte Schwester sich als Sonne zum Himmel erhoben habe und der Bruder ihr dort als Mond weiter folge, ohne sie je erreichen zu können, — ist ebenso unzweifelhaft das Produkt eines noch späteren Verdrängungsstadiums, wo auch die mythische Darstellung des Geschwisterinzests als anstößig empfunden und darum von der Erde an den Himmel projiziert wurde. Die Tendenz dieser Projektion ist eine Rechtfertigung im doppelten Sinne[2]): einmal ein Ausdruck der Abwehr, welche diese verpönten Regungen aus dem menschlichen Seelenleben in ein möglichst entferntes[3]) Gebiet der Außenwelt verlegt,

[1]) Vgl. dazu die Fabel von Amor und Psyche, der ursprünglich gleichfalls ein unerkannter Inzest zu Grunde liegen dürfte, worauf bei der Geschichte von Periander bereits hingewiesen wurde (S. 421, Anmkg. 1).

[2]) Vgl. dazu meine Ausführungen im „Mythus von der Geburt des Helden", S. 9 u. fg.

[3]) Vielleicht ist dies im Sinne Silberers als ein „funktionaler" Ausdruck für die Intensität der Ablehnung vom Bewußtsein aufzufassen. Diese Bemerkung gilt

anderseits aber auch ein Ausdruck der Gleichsetzung (Identifizierung) mittels der uns bereits (aus Kap. XII) bekannten Berufung auf göttliches (himmlisches) Recht, das ja dem Menschen vorbildlich sein soll. Ehe wir weiter auf den menschlichen (psychologischen) Inhalt dieser Erzählungen eingehen, sei noch eine Sage aus Grönland erwähnt, die dem Schöpfungsmythus aus Nordwest-Canada sehr ähnlich ist (H. Rinks: Tales and Traditions of the Eskimo, p. 236 f.): „Auch hier ist der Mond weiblich und wird allnächtlich im Dunkeln durch einen jungen Mann besucht. Der Mann ist ihr Bruder. Sie hat auf seine weiße Jacke einige Rußflecke (Handabdruck) gemacht und erkennt ihn daran wieder. Das Weib schneidet sich die Brüste ab u s. w. Sie flieht. Das Weib wird zur Sonne, der Bruder zum Mond." (Nach Frobenius l. c.) Es bedarf nur eines Hinweises auf die auffällig verwandten Erzählungen von der Verfolgung der Tochter durch den lüsternen Vater (Kap. XI), wo auch das Motiv der Entstellung des Gesichtes (S. 304), des Abschneidens der Brüste (S. 397) u. a. zu finden ist, um die Bedeutung des Inzestkomplexes für diese astral eingekleideten Phantasiebildungen in ihrem vollen Umfang zu erkennen. Hier wie dort begehrt der Mann bewußterweise seine Tochter resp. Schwester und hier wie dort dient das Berußen des Gesichtes ursprünglich der vorwurfsfreien Inzestermöglichung, also zum Unkenntlichmachen, während die Verwertung zur Erkennung der Geschwister eine sekundäre, der fortschreitenden Verdrängung entsprechende, ist. Wie sehr diese Geschwister-Erzählungen mit den Vater-Tochter-Überlieferungen psychologisch verwandt sind, zeigt das bereits (S. 395 f.) erwähnte italienische Märchen vom „Mädchen ohne Hände" (Pentamerone), das genau nach dem Vater-Tochter-Schema gearbeitet ist, sich aber auf die Schwester bezieht.

Nach dem Tode seiner Frau setzt sich der König die Grille in den Kopf, seine eigene Schwester Penta zu heiraten und teilt ihr diese Absicht mit. Sie schneidet sich in ihrer Verzweiflung beide Hände ab und schickt sie dem Bruder mit dem Bemerken, „er solle fröhlich das genießen, was er mehr zu wünschen scheine als irgend etwas in der Welt". Der König befiehlt, die Schwester in einem verpichten Kasten ins Meer auszusetzen; sie wird nach mannigfachen Abenteuern an einem fremden Strand aufgefischt und vom König nach dem Tode seiner Frau geheiratet. Es folgt nun die Geburt eines Sohnes in Abwesenheit des

---

zugleich als Antwort auf den Einwurf von Silberer, der (Phantasie und Mythos, Jahrb. f. Psa. II, S. 616 Anmkg.) eine „Abwehr" als Tendenz der Projektion an den Himmel anzunehmen für „recht überflüssig" hält. Diese Abwehr wird von den neueren Mythenauslegern in unzweideutiger Weise demonstriert, ja mitunter sogar eingestanden (vgl. Heldenmythus, S. 9 fg.). — Das im Himmelsvorgang geschaute Nichterreichenkönnen könnte gleichfalls als funktionaler Ausdruck der Sehnsucht nach diesem verloren gegangenen Ideal (vgl. Silberer l. c. 566) aufgefaßt werden, weist aber zugleich darauf hin, daß diese menschlichen Vorgänge erst unter dem Druck der Verdrängung (Trennung der Geschwistergatten) als Himmelsvorgänge gedeutet werden konnten.

Gatten, dem sie Nachricht sendet; durch Brieffälschung sollen Mutter und Kind zu Grunde gerichtet werden, es erfolgt aber nur Aussetzung in die Wildnis, wo schließlich ein Zauberer alles glücklich löst und der Schwester auch ihre Hände wieder verschafft.

Wie in den verwandten Vatermythen wird auch hier die Durchsetzung der Inzestphantasie auf dem Wege der Doublierung erreicht. Der König, der die aus dem Wasser gefischte Penta nach dem Tode seiner Frau heiratet, ist natürlich die Doublette des Königs, der seine Schwester Penta nach dem Tode seiner Frau heiraten will und die Aussetzung (die beiden Doubletten derselben sind zu vereinigen) dürfte dem ursprünglichen Sinne nach erfolgen, als der König die entstellte Schwester als seine Gemahlin erkennt (vielleicht an den Händen).

Aber auch als Strafe des sich weigernden Mädchens wird das Abhauen der Hände oder Abschneiden der Brüste durch den Vater berichtet (vgl. S. 396 f.), wie anderseits auch in den angeführten Geschwistermythen die Hände berußt (unkenntlich gemacht) werden und der Handabdruck (fast im daktyloskopischen Sinne) als Erkennungszeichen eine Rolle spielt. — In einer von Stucken (Astralmythen) mitgeteilten Sage der Indianer am unteren Fraser River (Pacifische Küste Amerikas) erscheint endlich die gleiche Erzählung in rein menschlicher Einkleidung und Auffassung. Die Schwester beschmiert eines Nachts ihren Geliebten mit Ruß und erkennt am anderen Morgen in ihm den Bruder, der sie zum Inzest verführt hatte. Als sie sich schwanger fühlt, ergreift sie eine entsetzliche Scham und sie bittet den Bruder: Laß uns fortgehen von hier. — Dem herangewachsenen Sohn beider fällt aber die Ähnlichkeit seiner Eltern auf, [1]) wodurch er alles erfährt. Bruder und Schwester sterben den freiwilligen Feuertod. [2]) (Boas: Indianische Sagen, p. 37 ff.)

Daß diese astralisierten Inzestphantasien auch in den Mythen der indogermanischen Kulturvölker bedeutsam hervortreten, hat Siecke, einer der Begründer der Mondmythologie, wiederholt ausgeführt. So zählt er eine Reihe von Göttern und Göttinnen mit besonderer Hervorhebung des „Namenparallelismus“ auf, [3]) die „Kinder des Himmels“ und Geschwister sind; „da sie sich nähern, sind jene Geschwister auch Braut und Bräutigam, auch Mann und Frau“. Von solchen zusammengehörigen Paaren führt Siecke an: Dianus — Diana[4]),

[1]) Die verbreitete Ansicht, daß Ehegatten durch das Zusammenleben einander schließlich auch in den Zügen ähnlich werden, dürfte vielleicht soweit berechtigt und begründet sein, als die ursprüngliche Wahl des Liebesobjektes von der einen oder anderen Seite auf Grund der inzestuösen Fixierung (an Mutter und Schwester, resp. Vater und Bruder) erfolgt, woraus sich dann die später deutlicher hervortretende Ähnlichkeit der Gatten erklären würde; auch der „narzistische“ Anteil an der Objektwahl ist dabei gewiß nicht zu unterschätzen.

[2]) Auch noch im Mittelalter war die Strafe für den Inzest der Feuertod.

[3]) Urreligion der Indogermanen, Berlin 1897.

[4]) In einem Falle von Schizophrenie fand Bleuler den Geschwisterkomplex des Pat. durch die Liebe des Apollo und der Diana symbolisiert (Schizophrenie S. 335).

Phoebus — Phoebe, Jolaos — Joleia, Pyrrhos — Pyrrha, Liber — Libera, Niödr — Nerthus, Fjorgym — Fjorgyn und viele andere. Nach einem Liede des Rigveda (10, 10) ehelichen auch Yama und Yami einander, [1]) und auch davon findet Siecke (l. c. 23 f.) Spuren, daß die Geschwister Freyr und Freya zugleich Ehegatten waren; [2]) „später freilich ist an Freyas Stelle Gerdha (d. h. dieselbe Göttin nur mit anderem Namen) getreten“. Der von Siecke hervorgehobene Namenparallelismus deutet sehr hübsch auch dort noch das geschwisterliche Verhältnis an, wo es sich genealogisch nicht mehr erhalten hat, weil es als zu anstößig verwischt wurde. Zwei hieher gehörige Deutungsversuche Sieckes seien als Beispiel dafür angeführt, daß auch im Mythus die Namen eine höchst bedeutsame Rolle spielen; das eine bezieht sich auf den trojanischen Sagenkreis, das andere auf die Märchen. „Paris hieß auch Alexander, Kassandra hieß auch Alexandra. Der Namenparallelismus läßt darauf schließen, daß diese beiden Geschwister ursprünglich enger zueinander gehörten, daß also der Bruder Helenos, dessen Zwillingschwester Kassandra ist, nur eine Abzweigung oder Doppelung des Paris ist. Paris nun wird durch seine Gattin, die Mondgöttin Helena (sollte Helenos = Paris sein, so hätten wir das Paar Helenos = Helena) unzweifelhaft in die Sphäre der Lichtgottheiten versetzt; er ist offenbar ein Sonnenheros. Die diesem Alexandros zur Seite stehende weibliche Alexandra kann daher von Hause aus nichts anderes sein als eine Mondgöttin, also der Helena wesensgleich. Ihr anderer Name Kassandra ist offenbar entstanden aus kasi-andra, das bedeutet: „die den Bruder zum Manne Habende,“ und stützt sich gewiß auf den uralten Mythos, daß Sonne und Mond wie Bruder und Schwester so auch Gatte und Gattin sind“ (Mythol. Briefe, Berlin 1901, S. 69). — Das zweite von Siecke (Liebesgeschichte d. Himmels, S. 7 u. ff.) ausgeführte Beispiel betrifft das Grimmsche Märchen von der weißen und der schwarzen Braut: „Sonne und Mond sind wie Gatte und Gattin, so auch Bruder und Schwester. In alleräItester Zeit konnten sie beides gleichzeitig sein, die spätere nahm Anstoß an solchem Verhältnis und mußte deshalb manche alte Erzählung etwas verändern. Ursprünglich holte gewiß der König seine Schwester und Braut selber . . .“ Neuerdings hat Siecke (Götterattribute, 1909, S. 92) noch auf die merkwürdige Sage hingewiesen, „daß Faunus sein weibliches Gegenbild Fauna (Frau, Schwester und Tochter) in Gestalt einer Schlange befruchtet habe.“

---

[1]) Ehni: Der vedische Mythos des Yama. 1890.

[2]) Man vgl. den Vorwurf, den Loki in dem Eddalied „Oegirs Trinkgelage“ der Fryja macht, die Götter hätten sie in der Umarmung ihres Bruders angetroffen. In den Göttersagen werden Freyr und Freya bald als Gatten, bald als Geschwister genannt. Simrock vermutet, daß Freia, später eine Schwester Odhins, ursprünglich seine Gattin war. Ja, es sind noch Spuren vorhanden, daß sie ursprünglich nicht Odhin ausschließlich angehörte, sondern daß er sie mit seinen Brüdern Wili und We geteilt habe.

Den Namenparellismus sowie die Zwillingsgeschwisterschaft weist auch die nordische Sage von der Verbindung Sigmunds mit seiner Zwillingsschwester Signy auf. Nach der Völsunga-Sage begeht aber der Bruder den Inzest unwissentlich; nur die Schwester weiß darum. Signy, die mit Siggeir zwei Söhne hat, erkennt, daß nur ein echter Völsung zum Rächer tauge; unerkannt, in einer Verkleidung, naht sie ihrem Bruder und diesem Bund entsproßt Sinfjötli. Hier sehen wir das Motiv der Entstellung noch im Dienste der Inzestdurchsetzung verwendet.

Mit einer anderen Überlieferung aus dem nordischen Sagenkreise treten wir bereits in die große und bedeutsame Gruppe der Mythen ein, welche analog der aus dem Elternkomplex stammenden Rivalität mit dem Vater die den Geschwisterkomplex charakterisierende Feindschaft der Brüder behandeln. Diese Konkurrenz erfolgt meist aus der eifersüchtigen Rivalität um ein Weib, welches häufig als die Schwester der beiden Brüder erscheint, aber auch dort, wo dieses Verhältnis bereits abgeblaßt oder gänzlich verwischt ist, noch als Surrogat der geliebten Mutter erkennbar ist. Indem wir auf die bereits erwähnten feindlichen Brüderpaare Eteokles und Polyneikes, Atreus und Thyestes, Jakob und Esau, Perez und Serah, Osiris und Typhon (Set), Romulus und Remus u. s. w.[1]) nur hinweisen, wenden wir uns zunächst der bereits angekündigten nordischen Überlieferung von Baldr und Hödur zu, die — allgemein als Naturmythus aufgefaßt — der Sage vom blinden Treffschützen nahe steht. Baldr wird nämlich von seinem blinden Bruder Hodr mit einem jungen Mistelzweig erschossen (blind = unbewußt), den Loki, als Weib verkleidet, herbeigeschafft hatte. Aus den beiden Sagenberichten, der isländischen Snorri-Edda und der nach Müllenhoff wesentlich älteren Gestalt des Mythus bei Saxo Grammaticus ergibt sich, daß die beiden Brüder (Edda) als Nebenbuhler bei demselben Mädchen, Nanna, das nach Saxo ihre Schwester ist, einander gegenüberstehen. Baldr tritt als der Begünstigte auf,[2]) der von dem bei Saxo nicht erblindeten Hödr getötet wird. Als Baldrs Rächer tritt dann sein Bruder Wali auf, der den Hödr erschlägt (Böklen: Adam und Quain, S. 136). Ähnlich wie in dieser Überlieferung das geschwisterliche Verhältnis zur gemeinsamen Geliebten der Brüder späterhin verwischt erscheint, so dürfte es sich auch mit dem berühmten biblischen Bruderpaar Kain und Abel verhalten, von denen Kain — ganz wie der römische Romulus — als Städtegründer auftritt, der nach der Ermordung des Bruders die erste Stadt gründet und sie nach seinem Sohne Chanôkh benennt (Gen. 4, 17).

[1]) Über die Mythen der feindlichen Brüder und Zwillinge vgl. man den Mythus von der Geburt des Helden, S. 40 bis 44; 87. — Die weite Verbreitung dieses Motivs zeigt das etwas konfuse Buch von Joh. H. Becker: Die Zwillingssage als Schlüssel zur Deutung urzeitlicher Überlieferung. Mit einer Tabelle der Zwillingssage (Leipzig 1891).

[2]) Baldr soll durch Verfügung der Nornen oder Valkyren beim Anblick der badenden Nanna in Liebeswut zu ihr entbrannt sein.

Nach dem biblischen Bericht wird bekanntlich Kain auf seinen Bruder Abel eifersüchtig, weil dessen Opfer von Gott wohlgefällig aufgenommen wird. Das Unzureichende dieser Motivierung für den Brudermord haben die dichterischen Bearbeiter dieses Stoffes wohlgefühlt und darum häufig in richtiger psychologischer Empfindung an Stelle der Konkurrenz um die Liebe des Gottes die Konkurrenz um die Liebe der Eltern, insbesondere der Mutter, gesetzt. So Legouvé in seinem „La Mort d'Abel" (1793), wo Kain den Bruder haßt, weil er von den Eltern bevorzugt wird und eine ähnliche Motivierung direkt aus der sexuellen Rivalität um die Mutter hat jüngst Otto Borngräber in seinem „erotischen Mysterium": „Die ersten Menschen" versucht (vgl. Kap. XIX, A). Auch Böklen, der ganz auf dem Standpunkt der naturmythologischen Deutung steht, vermißt (l. c. S. 115) im biblischen Bericht eine Angabe des Grundes, warum das Opfer Abels Gnade fand in Jahwes Augen und das Kains nicht. Wie nun die Dichter intuitiv an Stelle des „eifervollen" Gottes die Eltern (Mutter) gesetzt haben, um deren Liebe die Brüder konkurrieren, so kommt Werner Moser in seiner Untersuchung über: „Die Kainsage in ihrer ursprünglichen Form" (Nord und Süd, 1903) zu der Vermutung, an Stelle Jahwes sei in v. 3—8 ursprünglich die Schwester Kains und Abels gestanden, die beide zum Weib begehrten und sich durch Geschenke geneigt zu machen suchten. Nun gibt es tatsächlich, wie Böklen weiter anführt, eine spätere jüdisch-christliche Tradition, welche dieses Motiv der sexuellen Rivalität im Rahmen des Inzestkomplexes dem offenbar stark entstellten und ethisch-tendenziösen Bibelbericht unterlegt. Nach dieser Tradition war Kain auf Abel eifersüchtig, weil Adam und Eva seine Zwillingsschwester dem Bruder zum Weib geben wollten (Christl. Adambuch des Morgenlandes, S. 67).[1]) Aber auch in der talmudischen Kainsage erscheint die inzestuöse Eifersucht als das treibende Motiv des Brudermordes. Es heißt im Midrasch: „Rabbi Huna lehrt: sie stritten miteinander um eine Zwillingstochter, die mit Abel zugleich geboren worden war. Abel machte Anspruch auf dieselbe, weil sie mit ihm zur Welt gekommen war; Kain hingegen glaubte als Erstgeborener ein Vorrecht zu haben" (Weil: Bibl. Leg. d. Muselmänner, Frankfurt 1845, S. 38). Daß diese Rivalität um das (inzestuöse) Liebesobjekt nur die Auffrischung einer frühinfantilen Rivalität ist, die letzten Endes den ungestörten Besitz der Mutter betrifft, wissen wir aus den Psychoanalysen Neurotischer und finden es bei den Künstlern bestätigt.

[1]) Nebenbei erwähnt Böklen (S. 115, Anmkg. 4), daß in das christliche Adambuch eine Quelle hinein verarbeitet zu sein scheine, in der die Rollen zwischen Kain und Abel vertauscht waren und Abel der Mörder Kains war. — Das würde auch psychologisch als die ursprünglichere Version erscheinen, nach der Abel sich den ungestörten Besitz der Schwester durch Ermordung des Bruders sichert. — Man gewinnt überhaupt den Eindruck, daß in der primitiven Familie ursprünglich ein erbitterter Kampf aller männlichen Mitglieder um die weiblichen getobt haben dürfte, von dem die noch in unser Familienleben so entscheidend eingreifenden heftigen Zwistigkeiten zwischen nahen Verwandten ein Nachklang zu sein scheinen.

So soll es nach einer persönlichen Mitteilung von Dr. Federn ein Gemälde von Feuerbach (?) geben, welches das Erwachen der Feindschaft des Kain gegen seinen jüngeren Bruder Abel so darstellt, daß Kain mit neid- und haßerfülltem Blick zusieht, wie der kleine Abel von der Mutter gesäugt wird. Den gleichen primitiven Keim zur späteren Konkurrenz und Feindschaft der Brüder hat Wilhelm Hegeler in seinem Roman „Pastor Klinghammer" dargelegt, wo auch die mit dem Totschlag endende Rivalität zweier Brüder um ein Weib den Mittelpunkt der Handlung bildet. Es heißt dort (S. 7): „Wann die Feindschaft zwischen ihm und seinem Bruder entstanden war, wußte der Pastor nicht mehr. Sie mochte wohl so alt sein wie dieser selbst. Ihm schien, wie wenn schon damals, als er das hübsche Bübchen auf dem Arm der glückseligen Mutter erblickt hatte, der quälende Gedanke in ihm erwacht sei: der wird einmal alles erreichen, was du mit der ganzen Macht deiner Sehnsucht erstrebst und was dir immer versagt bleibt."

In der Bibel kehrt das Motiv der feindlichen Brüder oft wieder; außer der Geschichte von Esau und Jakob ist der Haß der Brüder gegen Josef zu erwähnen, ferner Jorams Brudermord (2 Chron. 21) und Absalons Tötung seines Bruders Amnon, der seine eigene Schwester Thamar vergewaltigt hatte (vgl. Kap. XIX, B). Die Häufigkeit und mächtige Wirkung dieses Motivs führt Minor treffend auf die ersten infantilen Eindrücke zurück, wenn er sagt (Schiller S. 302): „Das Thema der feindlichen Brüder ist der älteste tragische Konflikt, mit welchem sich Sage und Dichtung beschäftigt haben: es stammt aus der Bibel und nicht der geringste Teil der elementaren Wirkung, welche dasselbe so oft ausgeübt hat, beruht darauf, daß dieser Eindruck zu den ältesten und ursprünglichsten unserer Kindheit gehört. Unsere erste Liebe und unser erster Haß gilt dem Bruder; unser erster Rival ist unser Bruder." Bezeichnend genug läßt die Bibel mit ihrer Projektion individueller Vorgänge in die Menschheitsgeschichte den ersten Mord überhaupt als Brudermord erfolgen, wie auch nach litauischen Mythen der erste Mord geschah, als Ugniedokas seinen Bruder Ugniegawas tötete (Friedrichs: Grundlage, Entstehung u. s. w. der germ. Mythen, Leipzig 1909, S. 317).

Zur Amnon-Absalon-Feindschaft bemerkt Winckler (Gesch. Isr. II, 228): „Wo wir zwei Brüder mit Sonnen-(Tammuz-)Natur haben, deren einer der Brudergatte der Schwester mit Istarcharakter ist, liegen die Hauptzüge des Istar-Tammuz-Mythus vor: Istar in ihren beiden Eigenschaften als Jungfrau oder Gattin und Tammuz in seinen entsprechenden Eigenschaften als Brudergatte und unvermählt. Der eine der beiden tötet den andern: das Brudermordmotiv." [1])

---

[1]) Auch Moses wird vom Volk verdächtigt, seinen beliebteren Bruder Aharon umgebracht zu haben (vgl. Wünsche: Isr. Lehrhallen I, 2, XIII). — Ein Nachklang ist vielleicht noch im Totschlag des ägyptischen Aufsehers erhalten.

Winkler, der auch den Dioskuren-Mythus rein astral faßt, sagt darüber[1]): „Man wird überall in den Urgeschichten die Erzählung von den beiden Brüdern (Halbbrüdern) finden, von denen der eine seinen Tod findet oder sonst dem anderen weichen muß . . . . Und zwar erscheinen die beiden Brüder sowohl durch Liebe verbunden, wie durch Haß getrennt . . . Bruder und Schwester sind zugleich Gatten. Häufig wird das Motiv der feindlichen Brüder durch beider Liebe zur Schwester und Gattin erklärt, die der eine dem anderen raubt. Im Mythus treten aber an die Stelle der Brüder häufig dann andere Doppelgänger, welche jedoch dieselben Eigenschaften zeigen.“ In der griechischen Dioskurenlegende selbst erscheint sowohl das Motiv der feindlichen Brüder wie das Inzestmotiv in entstellter Abschwächung. Kastor der sterbliche und Pollux der unsterbliche Sohn der Leda, rächen den Raub ihrer Schwester Helena an dem Entführer Theseus, wie Simeon und Levi ihre geschändete Schwester Dina rächen (1 Mos. 34, 25 bis 31) und Absalon die geschändete Schwester Thamar an seinem Bruder Amnon (vgl. S. 307). In der zuletzt angeführten Überlieferung zeigt sich deutlich, daß die Schändung der Schwester sich ursprünglich auf einen Inzest bezieht, [2]) der vom Bruder am bevorzugten Bruder gerächt wird. In der Dioskurensage, wo die Brüder in Liebe verbunden sind, rächen sie gemeinsam die Schwester, und Feindschaft wie Brautraub erscheinen auf ein (doubliertes) Gegenzwillingspaar übertragen. Kastor und Pollux erscheinen nämlich mit dem ihnen entfernt verwandten Brüderpaar Lynkeus und Idas in inniger Liebe verbunden, entzweien sich aber dann mit ihnen und rauben ihnen die Bräute (Gegenstück zum Raub der Schwester Helena), [3]) die Töchter des Leukippos. Im Kampf fallen dann Lynkeus, Idus und Kastor, nur der unsterbliche Pollux bleibt unversehrt, teilt aber dann das Schicksal der Sterblichkeit zum Teil mit seinem Bruder Kastor.

Ehe wir versuchen, kurz auf die Deutung dieser in typischer Form und Einkleidung wiederkehrenden Gestalt des Zwillingsbruders hinzuweisen, sei noch hervorgehoben, daß dieses ursprüngliche Motiv des Zwillingsbrüderpaares in den zahlreichen Brüdermärchen weiterlebt, in denen die Rivalität um das Weib (die Schwester = Mutter) bedeutungsvoll anklingt. Wundt, der in seiner Völkerpsychologie (II. Bd., 3. Teil, Leipzig 1909) diese Überlieferungen eingehend bespricht und ihren menschlichen Ursprung und Inhalt betont (S. 282), bemerkt treffend (S. 277): „Dabei ist es ein stehender Zug

---

[1]) Der alte Orient und die Bibel. Ex Oriente lux, Bd. II, H 1, S. 49 ff.

[2]) In Emile Verhaeren's Tragödie „Helena in Sparta“, welche die Ereignisse nach der Rückkehr der Helena nach Sparta behandelt, wird die Schönheit und der Liebreiz der in den zwanzig Jahren ihrer Abwesenheit kaum gealterten Helena unter anderem daran illustriert, daß ihr Halbbruder Kastor bei ihrem Anblick von Liebesraserei ergriffen wird und ihren gealterten Gatten Menelaos ermordet.

[3]) Vgl. auch das von Siecke vorhin (S. 447) angeführte geschwisterliche Verhältnis der Helena zu den Priamus-Söhnen.

in aller Mythendichtung, daß sie mit Vorliebe das Freundespaar dem feindlichen Brüderpaar gegenüberstellt: der Freund wirbt sich den Freund nach freier Wahl; der Bruder dagegen ist besonders in der orientalischen Sage der geborene Feind des Bruders[1]) . . . . Daher denn auch dieser Kontrast erhöht wird, wenn ein ursprünglich verbundenes Brüderpaar sich erst in ein feindliches umwandelt (wie Eteokles und Polyneikes, Romulus und Remus). Wo im Gegensatz hiezu die Feindschaft zwischen den Brüdern als eine angeborene erscheint, da kann der Mythus den Streit der feindlichen Brüder bis in den Schoß der Mutter zuzückverlegen: so bei Esau und Jakob oder in der argivischen Sage bei Akrisios und seinem Bruder Proitos (Apoll. II. 2, 1)."

Eine starke Entstellung mit noch teilweiser Bewahrung der ursprünglichen Züge hat das Motiv der rivalisierenden Brüder im deutschen Brüdermärchen (Grimm Nr. 60) gefunden. Einer der Zwillingsbrüder gewinnt durch Tötung eines bösen Drachen die Königstochter, wird aber vom Marschall, der sich selbst für den Drachentöter ausgibt, enthauptet. Seine hilfreichen Tiere beleben ihn wieder, und er kommt gerade übers Jahr zurecht zur Hochzeit der Königstochter mit dem Marschall. Er weist dort die dem Drachen ausgeschnittenen sieben Zungen vor und erhält die Braut, während der falsche Freier getötet wird. Einst wird er im Wald samt seinen Tieren von

---

[1]) Gelegentlich der Absetzung des Sultans Abd ul Hamid im Frühjahr 1909 brachten die Zeitungen Berichte darüber, daß im Hause der Osmaniden der Brudermord nicht nur zu den traditionellen, sondern sogar zu den gesetzlichen Einrichtungen gehöre und daß der entthronte Sultan als eine der wenigen Ausnahmen gelten müsse, die von diesem Rechte absahen. Die Institution des Brudermordes läßt sich im Hause der Osmaniden vom Ende des XIV. Jahrhunderts an verfolgen und erreicht den Rekord in der Herrschaft Mohammeds III., der seine 19 Brüder nach dem Tode des Vaters erwürgen ließ. Mohammed IV. versuchte sogar, seine Brüder mit eigener Hand zu erdolchen, wurde aber von seiner Mutter daran gehindert.

An diese Folge von Familienmorden erinnert auch die um das Jahr 1500 v. Chr. verlegte indische Geschichte, wo die feindlichen Brüder als feindliche Geschlechter, Kuru und Pandu, auftreten. Einer der Rivalen, Karna, besaß einen Edelstein von hervorragendem Glanze, den Koh-i-noor, den ihm ein Gott als Zeichen der Huld verliehen hatte und der jedem Verderben brachte, der den Stein aus dem Besitze des Hauses von Vikramaditja rauben sollte. Auch der Streit von Atreus und Thyestes entbrennt um den Besitz des goldenen Widders. Der gleiche Sinn liegt der Sage vom Nibelungenhort zu Grunde, um dessen Besitz Regin den Sigurd zur Tötung seines Bruders, des Drachen Fafnir, aufreizt. Aber schon Fafnir selbst soll seinen Vater Hreidmar getötet haben, als dieser den Söhnen ihren Anteil am Sühngeld der Götter verweigerte; nach der Skalda soll auch der zweite Sohn, Regin, an diesem Vatermord beteiligt gewesen sein. Eine Kette von Vatermorden enthält auch die persische Geschichte. Akbars ältester Sohn und Nachfolger Jehangir wurde von seinem Sohn Schah Jahan vertrieben und starb im Gefängnis. Schah Jahan verbrachte einige Jahre, von Gewissensbissen gequält, bis er von seinem Sohn des Augenlichts beraubt und schließlich ermordet wurde. Aurungzeba, der Mörder seines Vaters und seiner vier Brüder, lebte 49 Jahre in beständiger Angst vor gleichem Schicksal, dem er auch nicht entging. Von allen Freunden, selbst von seinem Lieblingssohn Murad schließlich verlassen, starb er von Mörderhänden, nachdem er seine Söhne verflucht hatte.

einer Hexe in Stein verwandelt und sein Zwillingsbruder, der inzwischen an den Hof kommt, wird für den vermißten Gemahl der Königin gehalten und führt diese Rolle auch durch[1]; bei Nacht legt er jedoch ein zweischneidiges Schwert als symbolum castitatis[2]) zwischen sich und die Gattin des Bruders. Hier blickt das ursprüngliche Rivalitätsverhältnis der Brüder allerdings in sentimentaler Abschwächung durch, und wir erkennen auch in dem bösen Marschall, der den Sieger des Lebens und der Braut beraubt, nur eine abgespaltene Doublette des Bruders, der dann im Ehebett der Frau die Stelle seines Bruders einnehmen will.[3]) Daß er sie nach dem ursprünglichen Sinn der Phantasie auch wirklich ausgefüllt habe, geht aus der Tendenz der Sagenbildung deutlich hervor, die jedoch im Märchen eine energische Abschwächung und Umbiegung ins Sentimentale erfahren hat. Hier wie auch sonst vielfach bei der Betrachtung der mythischen Gebilde unter dem Gesichtspunkt des Verdrängungsfortschrittes erscheint der treffende Grundsatz von Wilh. Müller am Platze, der einmal sagt (Germania I, 422): „Gar oft hat man in Mythen dasjenige, was nur geschehen soll, aber verhütet wird, als wirklich geschehen zu fassen, um den Zusammenhang des Ganzen zu erkennen". Im Sinne der sentimentalen Abschwächung erlöst dann der treue Bruder, der die Frau nicht berührt, den Bruder und seine Tiere aus der Verzauberung, aber der üble Lohn der ihm dafür wird, zeigt deutlich, daß es sich ursprünglich um ein durchaus feindseliges Verhältnis der beiden Brüder gehandelt haben muß. Als nämlich der Bruder dem wiederbelebten Bruder erzählt, daß er für den Vermißten gehalten im Bette der jungen Königin geschlafen habe, „ward er eifersüchtig und zornig, daß er sein Schwert zog und seinem Bruder den Kopf abschlug". Daß auch hier wieder die Belebung durch dasselbe Tier und Kraut erfolgt wie früher, wo der Marschall dem anderen Bruder den Kopf abgeschlagen hatte, bestätigt uns nur aufs neue, daß diese Szenen als Doubletten zu betrachten sind. Und am Schluß wird nochmals in sentimentaler Abschwächung das Hauptmotiv der sexuellen Rivalität angeschlagen, indem beide Brüder vor die junge Königin treten, die in Verlegenheit gerät, welchen sie für ihren Mann zu halten

---

[1]) In anderen deutschen Sagen, wie der von ‚Hildegard', ebenso wie in der Geschichte der Crescentia u. a., erscheint der Bruder des abwesenden Königs direkt als Versucher und abgewiesener Verläumder der Frau.

[2]) Über dieses Motiv, sowie das der Versteinerung und Wiederbelebung vgl. man meine „Völkerpsychologische Parallelen zu den infantilen Sexualtheorien".

[3]) Mannhardt hat in seinen „Germanischen Mythen" (Berlin 1818, S. 216 ff.) diese Märchengruppe eingehend behandelt und weist mit Heranziehung einer ähnlichen Episode des Mahabharata, wo Agni mit seinem Bruder Indra rivalisiert, darauf hin, daß der vorgebliche Freier auf eine nahe verwandte und verbrüderte Gestalt zurückgehen werde. — Daß auch in der Gestalt des bösen Drachen, dem die Jungfrau geopfert werden soll, der böse Bruder besiegt und getötet wird, lehrt die Siegfriedsage, wo der Held auf Anstiften Regins dessen Bruder, den Drachen Fafnir tötet und im weiteren Verlaufe die Jungfrau gewinnt (über die Siegfried-Sage vgl. oben den folgenden Text).

habe und dies erst am Halsband eines der Tiere erkennt. Als sie aber zu Bette gingen, fragte sie ihren Gemahl, warum er in den letzten Nächten immer ein zweischneidiges Schwert ins Bett gelegt habe und er erkannte daran die Treue seines Bruders. In den Anmerkungen zu diesem Märchen teilen die Brüde Grimm eine große Anzahl interessanter Varianten dieser Märchentype mit,[1]) von denen einige das Motiv des Vaters, der seine Tochter abschließt, im Eingang zeigen. Im Märchen von Wasserpeter und Wasserpaul ist das Motiv der Nebenbuhlerschaft noch deutlicher ausgeprägt, indem der eine vom Zauber erlöste Bruder zurückgekehrt den Zwillingsbruder an seiner Stelle findet und ihn aus Eifersucht tötet; da er aber von seiner Treue hört, und daß er ein schneidendes Schwert zwischen sich und die Königin gelegt habe, so holt er vom Wasser des Lebens und erweckt ihn wieder. Insbesondere weisen aber die Grimm (III, 114) auf die Ähnlichkeit dieser Märchengestaltung mit der Sage von Sigurd hin und verfolgen diese an einer Reihe auffällig übereinstimmender Details. Uns interessiert in diesem Zusammenhang nur das Motiv der Nebenbuhlerschaft. Wie der verheiratete Bruder dieser Märchen so hat auch der Sigurd der deutschen Sage die Braut vom Drachen befreit und auch Sigurd trennt sich wieder von der Brunhild. „Der Bruder, der gleiche Gestalt mit ihm hat, ist Gunnar der Blutsbruder, mit dem Sigurd auch die Gestalt tauscht, ja das Schwertlegen kommt vor, nur im umgekehrten Verhältnis."

Ziehen wir zum Vergleich mit dem deutschen Märchen und seinen bedeutsamen Parallelen das ähnlich gestaltete ägyptische Brüder-Märchen von Bitiu und Anepu und die zu Grunde liegende Osiris-Sage heran, so ergibt sich die ursprünglich feindselige Rivalität der Brüder um die Liebe der Schwester, die mit der Entmannung des einen inzestschuldigen Bruders durch den Nebenbuhler, der sich als Rächer der Schwester aufspielt, endet.[2]) Wie beim Elternkomplex so erweisen

[1]) Auch das S. 339 mitgeteilte Märchen von der Lubia zeigt den gleichen Typus wie das deutsche Brüdermärchen mit voller Bewahrung des Inzestmotivs.

[2]) Wie ein Nachklang des dem konkurrierenden Bruder geltenden Entmannungsgelüstes klingt es, wenn Franz Moor, um seinen Nebenbuhler bei Amalia, seinen Bruder Karl, auszustechen, ihr gleichsam den Sexualakt mit ihm zu verleiden, ihn als Syphilitiker schildert (I, 3): „da durchwühlt es der Knochen innerstes Mark und bricht die mannhafte Stärke der Jugend — da spritzt es den eitrigen, fressenden Schaum aus Stirn und Wangen und Mund, und der ganzen Fläche des Leibes zum scheußlichen Aussatz hervor, und nistet abscheulich in den Gruben der viehischen Schande — pfui! pfui! mir ekelt!" — Diese detaillierte Schilderung geht wohl weniger auf die medizinischen Studien des jungen Schiller als auf sein Phantasieleben zurück, wenn sie auch in Voltaire's „Enfant prodigue" ein literarisches Vorbild hat, wo der Vater den Zustand des Sohnes schildert (II, 6):

La maladie et l'excés du malheur
De son printemps avaient séché la fleur;
Et dans son sang la fièvre enracinée
Précipitait dernière journée.

Auch im deutschen Märchen erscheint das Ausschneiden der Drachen- (= Bruder-) Zunge sowie das Abhauen des Kopfes als symbolischer Ersatz der Kastration.

sich also auch bei dem darauf basierenden Geschwisterkomplex Inzest und Kastration als die beiden Urmotive. So verstehen wir es auch, wenn Schwartz (Urspr. d. Myth., S. 138 ff.) meint, der Name Kastor heiße vielleicht der Verschnittene (von castrare) und sei ohne entsprechende Sage an Kastor haften geblieben. Überaus treffend hebt Schwartz in diesem Zusammenhang hervor, daß der eine der Brüder meist als göttlichen Ursprungs, heldenhaften Charakters und unsterblicher Fortdauer gelte, während der andere von menschlicher Abstammung, schwächlich, sterblich, einem frühen Untergang geweiht, ein gleichsam schattenhaftes Dasein neben dem Heldenbruder führe. „Dieser Gegensatz des dem starken Helden gegenübergestellten schwächeren Bruders blickt auch noch u. a. im Verhältnis des Herakles und Iphikles, des Agamemnon und Menelaus, des Hektor und Paris hindurch, was wieder an Siegfried und Gunther erinnert, wo der Schwächere der Gemahl (der Brunhild wie der Helena) ist, während der Stärkere um sie kämpfen muß.“ Vom Standpunkt der Kastration würde auch verständlich, warum Gunther in der Brautnacht unfähig ist, Brunhild das Magdtum zu rauben, wie anderseits die Unsterblichkeit des einen Zwillingsbruders (Pollux, Herakles u. a.) sich auf den ihm gewährten Kindersegen zurückführen dürfte.

In diesem abgeblaßten und schattenhaften, schwachen und sterblichen Zwillingsbruder erkennen wir aber nicht nur, im Sinne der beiden Urmotive, den durch Kastration von der Konkurrentschaft (um die Schwester) ausgeschalteten Bruder, sondern es wird uns hier eine — anscheinend die bedeutsamste — Wurzel des Zwillingsmotivs überhaupt vom Verständnis des „Mythus von der Geburt des Helden“ aus zugänglich. Die gleichen Dioskurenlegenden finden sich nämlich mit allen auffälligen Details auch bei den Naturvölkern weitverbreitet, worauf besonders Ehrenreich[1]) hingewiesen hat, der uns in einem Element der Überlieferung den Schlüssel zum Verständnis der Zwillingssagen darbietet: „Ein merkwürdiger, noch unerklärter, in Amerika mehrfach vorkommender Zug ist der, daß nur einer der Brüder göttliche Qualitäten hat, während der andere rein menschlich gedacht ist. Sein Vater ist ein Mensch, der die gottbefruchtete Mutter zum zweiten Male schwängert (vgl. Heraklessage). Demgemäß hat dieser zweite Sohn schwächeren Charakter und menschliche Unvollkommenheiten. Das Motiv erscheint auch in der Form, daß der zweite aus der weggeworfenen Nachgeburt des ersten entsteht. Dieser „Nachgeburtsknabe“ ist eine der häufigsten Sagenfiguren der Prärieindianer. [2])

[1]) Die allgemeine Mythologie und ihre ethnologischen Grundlagen. Leipzig 1910, S. 31, 69, 239.

[2]) Wie so häufig darf auch hier der Witz ein Stück archaischer Denkweise wiederbeleben. Von einem Komiker, dessen Lebensgang es wahrscheinlich macht, daß er von diesen mythischen Überlieferungen der Naturvölker keine Ahnung hat, wird erzählt, daß er einmal von einem besonders häßlichen Kollegen gesagt habe, bei dessen Geburt sei wahrscheinlich die Hebamme betrunken gewesen und habe das Kind weggeworfen, die Nachgeburt aber aufgezogen.

Interessant ist in diesem Zusammenhange die afrikanische Vorstellung, daß die Nachgeburt ein Bruder, ein alter ego der Frucht ist, daher das Kind den Nabelschnurrest zeitlebens bewahren muß, mit dem seine Seele oder Lebenskraft in mythischer Beziehung steht" (S. 239). Hieher scheint auch die bei australischen Völkern verbreitete Vorstellung von einem Schutzgeist zu gehören, der zugleich mit dem Menschen geboren wird.[1]) Die Bedeutung, die man der Nachgeburt beilegte, geht auch daraus hervor, daß man sie in Japan mit Feierlichkeit beerdigte.[2])

Es seien nun aus mythischer und historischer Überlieferung in zwangloser Folge eine Reihe von Gestaltungen des Geschwisterkomplexes genannt, die auf die weite Verbreitung und typische Einkleidung dieser Motive ein Licht werfen.

Auf die Institutionen vieler Völker, welche Geschwisterehen gestatteten, wurde bereits hingewiesen (Kap. XII). Im I. Buch der historischen Bibliothek (c. 13) führt Diodor diese Sitte der Ägypter auf ihre Göttergeschichte (Osiris-Sage) zurück. Aus einer ägyptischen Erzählung berichtet Wiedmann, daß Ahure nach der alten, in den Königshäusern herrschenden Sitte ihren Bruder Nenefar-Kaptah heiratet. — Daß die peruanischen Königsgeschlechter sich durch Geschwisterheiraten fortpflanzten, wurde schon erwähnt. Die Geschichte von den peruanischen Incazwillingen Telasco und Kusco, die beide ihre Schwester leidenschaftlich lieben und von ihr wiedergeliebt werden, erzählt Multatuli (Die Abenteuer des kleinen Walther, Bd. I, Kap. XX), bei dem sich auch sonst Anspielungen an die kindliche Verliebtheit in die Schwester finden; so Seite 127, wo Walther die Geschichte eines Knaben erzählt, der seinem Schwesterchen in den Himmel folgen will. „Er sagte, daß er mit seiner Schwester engagiert wäre . . ., daß er sie so lieb hätte, daß er sich so gern mit ihr verheiraten möchte . . ." — Ähnliches berichtet Bab (Zeitsch. f. Ethnol. 1906, S. 281) von den Naturvölkern: Die Königin von Inthapataburi (Kambodia) heiratete ihren Bruder; diese Ehe blieb kinderlos. Yami ersuchte ihren Zwillingsbruder vergeblich, ihr Gatte zu werden. Bei den Indern hat Pusan Umgang mit seiner Schwester Surga (Rigveda VI). Als den ersten König, der bei den Persern seine eigene Schwester heiratete, nennt Herodot (III, 31) den Kambyses, der „eine seiner Schwestern lieb gewann und wollte sie zur Frau nehmen." Die königlichen Richter finden ein Gesetz für diesen vorher bei den Persern unerhörten Frevel; Kambyses aber heiratete kurz darauf auch seine zweite Schwester, die er dann umbrachte. Und zwar in einer eifersüchtigen Anwandlung, da sie die Ermordung seines Bruders Smerdis bedauerte, den Kambyses auf Grund eines Traumes hatte ermorden lassen. In die Geschichte des Krösus, der seinen Sohn trotz

[1]) Siehe Reitzenstein in der Zeitschr. f. Ethnol. 1909 (Bd. 41), S. 664.

[2]) F. S. Krauß: Das Geschlechtsleben der Japaner. 2. Aufl. 1911, S. 143.

eines unheilverkündenden Traumes auf die Jagd ziehen läßt, spielt die Geschichte eines unbewußten Brudermordes hinein (Herodot I, 35). In Xenophons „Anabasis" (I, 8, 26) kämpft Kyros gegen seinen Bruder und verwundet ihn. In Wolframs „Parzival" kämpft der Held unerkannt gegen seinen Bruder Feirefiß.

Ovid erzählt in den Heroiden die berühmte Liebe des Geschwisterpaares Makareus und Kanake, die auch Euripides in der Tragödie Äolus behandelte. Den Bruder, der als eifersüchtiger Rächer der Schwester und Nebenbuhler des Schwagers auftritt, zeigt Vergils Äneide in der Geschichte der Königin Dido, die ihren Oheim Sichäus geheiratet hatte; ihr Bruder Pygmalion tötet jedoch den Gatten der Schwester, die vor ihm flieht. (Eine ähnliche Liebesaffäre hat sich in unseren Tagen in Italien zugetragen; vgl. später den Fall Bonmartini.) In Heliodors „Äthiopika" gibt die ausgesetzte und wegen ihrer weissen Hände (vgl. Penta; Berußung) Chariklea genannte Geliebte ihren Geliebten Theagenes als ihren Bruder aus, um beider Sicherheit nicht zu gefährden. Dieses Motiv, das uns bereits aus der Abraham- und Isaak-Legende als Inzestabschwächung bekannt ist, findet sich auch noch in anderen Teilen des Romans, sowie überhaupt in vielen späteren griechischen Romanen und in der Erzählung Ismenias und Ismene von Eustathius. Parthenios erzählt unter seinen Liebesgeschichten eine Reihe von Liebesverhältnissen zwischen Geschwistern. So die Geschichte der Polymele, die von ihrem Bruder Diores geliebt und zur Ehe begehrt wird. Die Geschichte von Leucippus, der in seine Schwester verliebt war (vgl. Kap. XII, S. 420). Endlich die Liebe des Kaunus zu seiner Schwester Byblis. Die griechische Sage führt die Abstammung der Byblis auf Minos zurück, in dessen Hause sündhafte Leidenschaften herrschten. Als Minos seinem Enkel Miletos um seiner Schönheit willen nachstellte, floh dieser auf den Rat des Sarpedon in einem Nachen nach Karien, gründete dort Miletos und zeugte mit Eidothea, einer Tochter des eingeborenen karischen Königs Eurytos, die Zwillinge Kainos und Byblis. Nach der gewöhnlichen Tradition ging die sündhafte Neigung von Byblis aus; als sie ihrem Bruder dieselbe gestand, entwich er, von Abscheu erfüllt, aus dem Lande (Doublettierung des Vaters) und gründete im südlichen Karien die Stadt Kaunos. Byblis aber, von fortdauernder Liebesglut verzehrt und gequält von dem Gedanken, daß sie ihren Bruder aus der Heimat verdrängt habe, erhängte sich an einer Eiche Aus ihren Tränen entstand die Quelle Byblis (Ovid, Met. 9, 450 ff.; Parthenios, Erot. 11). Dieser Tradition steht eine andere gegenüber, nach welcher Kaunos zuerst von Liebe zur Schwester entbrannte und, weil er seiner Leidenschaft nicht Herr zu werden vermochte, aus dem väterlichen Hause floh; auch hier macht Byblis durch Erhängen ihrem Leben ein Ende. Auf die sündhafte Liebe der Byblis spielt K. F. Meyer in seiner Novelle „Die Richterin" an (vgl. Kap. XVII, S. 2). Pierre Louys hat die Geschichte der „Biblis" erzählt; in

seinem fingiert-altgriechischen Chanson de Bilitis heißt es von einem Jüngling: „Er ist so schön, daß seine Mutter ihn nicht umarmen kann, ohne zu erröten." — In der Arthursage heißt Mordred bald Arthurs Neffe, bald sein Bastard; den Grund lesen wir im Giglan: So propre fils naturel qu'il avoit engendre en sa soeur avant quelle fust mariee, car il ne scavoit pas. In 1001 Nacht findet sich wiederholt das Motiv der Geschwiesterliebe. So in der „Erzählung des ersten Kalenders" wie in der „Wundergeschichte Omar Alnumans und seiner beiden Söhne Scharkan und Dhul Makan." In einer der Geschichten zieht sich der Sohn des Kalifen mit seiner geliebten Schwester in eine unterirdische Höhle zurück, wo sie zu Asche verbrannt aufgefunden werden. In Boccaccios Dekamerone (5. Tag, 5. Geschichte) verliebt sich ein junger Mann in seine ihm unbekannte Schwester und gerät, als er sie entführen will, mit einem Nebenbuhler ins Handgemenge. In den „Deutschen Sagen" der Brüder Grimm findet sich öfter das Motiv der Geschwisterliebe. In einer psychologisch sehr interessanten Einkleidung in der Sage, welche von dem in der Nähe Göttingens gelegenen „Seeburger See" und seiner Entstehung berichtet.

„In alten Zeiten stand da, wo jetzt der See ist, eine stelze Burg, auf welcher ein Graf, namens Isang, wohnte, der ein wildes und gottloses Leben führte. Einmal brach er durch die heiligen Mauern des Klosters Lindau, raubte eine Nonne und zwang sie, ihm zu Willen zu sein. Kaum war die Sünde geschehen, so entdeckte sich, daß diejenige, die er in Schande gebracht, seine bis dahin ihm verborgen gebliebene Schwester war. Zwar erschrak er und schickte sie mit reicher Buße ins Kloster zurück, aber sein Herz bekehrte sich doch nicht zu Gott, sondern er begann aufs neue nach seinen Lüsten zu leben."

Bald tritt aber die Reaktion ein und die Schilderung dieses psychischen Zustandes nimmt sich wie das Geständnis eines von Schuldgefühlen gepeinigten und an Zwangsvorwürfen leidenden Neurotikers aus. Den Ausbruch der Neurose bringt die Sage in ihrer symbolischen Einkleidung mit einer weißen Schlange in Zusammenhang, deren Genuß dem Menschen das Geheimnis der Tiersprache vermittelt:

„Dem Grafen aber fielen nach dem Genuß alsbald alle je begangenen Sünden und Frevel aufs Herz und standen so hell vor ihm, daß die Gedanken sich nicht davon abwenden konnten und er vor Angst sich nicht zu fassen wußte. Mir ist so heiß, sprach er, als wenn ich die Hölle angeblasen hätte! Der Graf wendete sich in seiner Angst nach dem Schloßhof zurück, aber da ging alles Getier, das darin war, die Hühner, Enten, Gänse auf und ab und sprachen untereinander von seinem ruchlosen Leben und entsetzlichen Frevel, den er all vollbracht."

Der Hahn warnt ihn vor dem bevorstehenden Untergang der Burg, er flieht und sieht von ferne seinen Besitz versinken. Da bekehrt sich der Graf und tut Buße für seine Sünden.

In anderer psychologisch interessanter Einkleidung erscheint das Inzestmotiv in der unter dem Titel „Sündliche Liebe“ von den Grimm mitgeteilten deutschen Sage.

„Auf dem Petersberge bei Erfurt ist ein Begräbnis von Bruder und Schwester, die auf dem etwas erhabenen Leichenstein abgebildet sind. Die Schwester war so schön, daß der Bruder, als er eine zeitlang in der Fremde zugebracht hatte und wiederkam, eine heftige Liebe zu ihr faßte und mit ihr sündigte. Beiden riß alsbald der Teufel das Haupt ab. Auf dem Leichenstein wurde ihr Bildnis ausgehauen, aber die Köpfe verschwanden auch hier von den Leibern. Man setzte andere von Messing darauf, aber auch diese kamen fort, ja, wenn man nur mit Kreide Gesichter darauf zeichnete, so war anderen Tages alles wieder ausgelöscht.“

Dieses Verschwinden der Köpfe erinnert auffällig an den Abwehrmechanismus der Inzestträume, in denen das Gesicht des verbotenen Partners nicht gesehen wird, sowie an die anderen der Inzestdurchsetzung dienenden Techniken (verhüllen, berußen etc), [1]) die wie hier auch sonst als Strafe erscheinen (abhauen der Hände).

In der Sage von der „Heidenjungfrau zu Glatz“, die „ihr Bruder mit dem Bogen überschossen hat“, wird von dem unerlaubten Liebesverkehr der Heidenjungfrau mit ihrem Bruder erzählt und wie das Volk sie deswegen verabscheute und ihr nach dem Leben trachtete; durch ihre Zauberkunst und Stärke weiß sie oft zu entrinnen, bis sie schließlich doch gefaßt und eingemauert wird.

Eine im XVI. Jahrhundert verbreitete Geschichte erzählt Pauli: Schimpf und Ernst (Ausg. v. 1597, Blatt 181 a—182 b). Der Sohn eines reichen Mannes zu Grüningen wird Einsiedler und lebt lange in stiller Beschaulichkeit und Andacht. Da erscheint ihm einst im Traume eine Stimme, die ihm verkündet, daß er nach dem Willen des Herrn eines von den drei Lastern vollbringen müsse: Volltrunkenheit, Unkeuschheit oder Totschlag. Er wählt als das scheinbar harmloseste Trunkenheit. Darauf schreibt er der Schwester, sie möge ihn besuchen und Wein mitbringen. Sie kommt und anfangs unterhalten sie sich ganz sittsam. „Doch bei langem wirdt der Bruder gar entzündet und schändet die Schwester mit Gewalt. Nach der Tat gedachte er: Es wirdt von mir auskommen, so ich sie laß wieder heimgehen, gehet hin und ermordt sie gar. Also vollbringt er diese Laster alle drei, vermeinet, er hatte das ringest erwählet.“ Die Legende läßt dann diesen unfreiwilligen Sünder Buße tun und zum Papst erwählt werden (vgl. noch Pamphilius Gengenbach, hg. v. Goedeke, vom Papst Urban; Wickram: Rollwagenbüchlein, hg. v. Kurz, S. 129, 213; Menzel: Deutsche Dichtung, II, S. 157).

---

[1]) Es scheint nicht unmöglich, daß in den angeführten Märchen von den zwe Brüdern (S. 452 f.), das Abschlagen des Kopfes. das beiden Brüdern wiederfährt, diesen Nebensinn haben könnte, besonders da dem einen Bruder der Kopf zuerst verkehrt, mit dem Gesicht nach rückwärts (Unkenntlichkeit), aufgesetzt wird.

Auch im Märchen wird mitunter der Geschwisterinzest angedeutet. So in einem ungarischen Märchen bei Erdélyi-Stier (Ungar. Sag. und Märch., 1890, Nr. 11), wo der König seine sieben Töchter seinen sieben Söhnen vermählen will. Laistner führt ein dem deutschen Brüdermärchen ähnliches serbisches Märchen an, in welchem ein Jüngling die zur Gewinnung der Prinzessin notwendigen schweren Aufgaben vollbringt, aber von dem wortbrüchigen König in den Kerker geworfen wird. Schließlich tritt er aber doch in seiner Märchenherrlichkeit hervor, die Prinzessin vom Glasberg kann er jedoch nicht heiraten, da der König sein Vater und die Prinzessin seine Schwester ist. Laistner bemerkt dazu: Durch diese Verwandtschaft fällt ein Hauptstück des alten Glasbergmärchens, die hohe Heirat, weg, und eine Variante sucht einen Ersatz zu finden, indem sie in der verbotenen Kammer ein Mädchen sich aufhalten läßt, das nachher des Prinzen Frau wird. Zu diesem Märchen sind zwei gleichfalls serbische Volkslieder zu halten, die im zweiten Band der Vukschen Ausgabe stehen. Das Lied Nr. 27: Dušan will seine Schwester heiraten, und Nr. 28: Die Heirat der Schwester Dušans. Im serbischen Letopis (1847, IV, 106) wird in einer Variante dasselbe vom Kaiser Konstantin und seiner Schwester Jelena erzählt. Die serbische Heldendichtung berichtet auch von dem Räuberhauptmann Predag, der beim ersten Zusammentreffen mit seinem Bruder Nenad diesen erschießt und sich selbst ersticht, als er von dem Sterbenden erfährt, daß er einen Brudermord begangen habe (Köhler, Weim. Jahrb. IV, 1856).

Historisch überliefert ist die Geschichte der Francesa da Rimini, die um 1275 mit Gianciotto Malatesta, dem Herrn von Rimini, vermählt wurde, der sie wegen ihrer Neigung zu seinem Bruder Paolo um 1288 samt diesem ermordete. Dante hat in der „Divina Commedia (Inf. V) das Ende der Francesca besungen. Silvio Pellico, Uhland (unvollendet), Paul Heyse, Martin Greif und neuerdings auch Gabriele d'Annunzio haben den Stoff dramatisch behandelt (vgl. auch Ladendorf: F. v. R. in d. deutsch. Lit. Ztschr. f. d. Unterr. 21, 38). — Einen ähnlichen Stoff hat Maeterlink in seinem Bühnenspiel: „Pelleas und Melisande“ behandelt, wo der alternde eifersüchtige Golo seinen Bruder Pelleas ermordet, weil er die Liebe seines Weibes Melisande an den Bruder verloren hat.

Zum Abschluß dieses in die reiche Ausgestaltung des Geschwisterkomplexes einführenden Abschnittes, der uns die Bedeutsamkeit des geschwisterlichen Komplexes für die Gestaltung der Mythen, Märchen, Sagen gezeigt hat, sei noch kurz auf die auch in diesem Zusammenhang nicht fehlenden neurotischen und „kriminellen“ Äußerungen hingewiesen. Merkwürdigerweise nimmt in den Kriminalberichten der Brudermord keinen so breiten Raum in Anspruch wie die zahllosen Konflikte zwischen Vater und Sohn, obwohl es an Fällen erbitterter

Feindschaft zwischen Brüdern, die nicht selten zu Mord und Totschlag führen, nicht mangelt.[1])

Auch die aus leidenschaftlicher Liebe zwischen Geschwistern entspringenden Verbrechen sind bei weitem nicht so zahlreich, wie die im Gefolge der Leidenschaft des Vaters für seine (Stief-)Tochter. Zu den am Schlusse des vorigen Kapitels angeführten Beispielen bewußter Liebe zwischen Geschwistern, sei hier ein an die mythischen Beispiele gemahnender Fall von unbewußter Zuneigung erwähnt.

Unter der Spitzmarke „Der Bräutigam seiner Schwester“ berichteten die Zeitungen am 25. Dezember 1910: „Nach russischen Blättermeldungen hat sich in Yalta ein junger Leutnant erschossen, nachdem er in Erfahrung gebracht, daß die junge Dame, mit der er sich verlobt hatte, seine eigene Schwester war. Der Offizier hatte die Bekanntschaft des Mädchens durch Vermittlung von dessen Pflegeeltern gemacht. Wenige Tage vor dem für die Hochzeit festgesetzten Termin wurde ihm die entsetzliche Gewißheit, daß seine Braut die Tochter seiner eigenen Mutter sei. Das junge Mädchen, daß von den Gründen, die den Bräutigam zum Selbstmord getrieben, keine Ahnung hat, ist völlig gebrochen. Aus Rücksicht auf die gesellschaftliche Stellung der schwer betroffenen Familie haben die russischen Zeitungen von der Nennung der Namen der in Frage kommenden Personen Abstand genommen.“

Bedeutendes Aufsehen erregte vor einigen Jahren die Affäre der Gräfin Bonmartini, die die Ermordung ihres Gatten durch ihren Bruder, der zugleich ihr Geliebter war, veranlaßt haben soll.[2]) Eine ähnliche Eifersucht auf den Schwager gehört zu den typischen Reaktionen der Bruderpsychologie und wir können diese Regungen auch im Leben und Schaffen der Dichter deutlich verfolgen (vgl. später

[1]) Von Interesse ist vielleicht die Tatsache, daß Michelangelo, wie Romain Rostand in einem vor mehreren Jahren in der Revue de Paris erschienenen Aufsatz erzählt, mit seinen drei Brüdern in erbitterter Feindschaft lebte. Sie forderten nicht nur beständig Geld und Unterstützung von ihm (vgl. Hebbels und Grillparzers Bruder), sondern führten sich schlecht auf und mißhandelten in Michelangelos Abwesenheit den (etwas schwachsinnigen) Vater. Als Michelangelo von den Schandtaten seiner Brüder hörte, kam sein Zorn zum Ausbruch. Er kanzelte die Brüder ab wie boshafte Gassenbuben — mit Peitschenhieben. Charakteristisch ist der Brief, den er an seinen Bruder Giovan-Simone schrieb, nachdem er erfahren hatte, daß dieser Bruder, der damals bereits ein Mann von dreißig Jahren war (Michelangelo war nur vier Jahre älter), den Vater besonders brutal behandelt hatte. In dem Schreiben heißt es: „Seit zwölf Jahren führe ich ein elendes Leben und treibe mich in ganz Italien umher; ich ertrage jede Schmach, dulde jeden Kummer, zerreiße meinen Körper durch all die Mühen, setze mein Leben tausend Gefahren aus, nur um meine Familie zu unterstützen; — und jetzt, wo ich angefangen habe, sie ein wenig in die Höhe zu bringen, machst Du Dir ein Vergnügen daraus, in einer Stunde zu vernichten, was ich in so vielen Jahren und mit solcher Mühe aufgebaut habe . . . Bei Christi Leib! Das soll nicht geschehen! Denn ich bin im stande zehntausend Deinesgleichen in Stücke zu reißen, wenn es nötig ist. Deshalb sei klug und treibe nicht einen, der andere Leidenschaften hat als Du, zum äußersten.“

[2]) Vgl. dazu Dr. Karl Federn: Die Wahrheit über den Prozeß gegen die Gräfin Linda Bonmartini-Murri, 1907.

Schiller, Goethe, Wagner u. m. a.). — Kürzlich ereignete sich in Paris ein sonderbarer Mord, auf den Dr. Friedjung im Zentralblatt f. Psa. (II. Jahrg., S. 293) aufmerksam machte, weil die angebliche Begründung auf Grund unserer psychologischen Einsichten in die unbewußte Motivierung als „sonderbare Rationalisation einer inzestuösen Eifersucht" verständlich wird.

„Am 22. Mai 1911 war in Angers die begabte Malerin Amélie Lhermite von ihrem Bruder ermordet worden. Der Mord, der anfangs geheimnisvoll und unbegreiflich schien, erhielt eine erschütternde Aufklärung durch die gestrige Schlußverhandlung . . . Eugen Lhermite gab an, er habe seine einzige Schwester heiß geliebt. Er habe nur dafür leben wollen, ihre Zukunft und ihr Lebensglück zu sichern. Nun wären aber ihre Großmutter, ihr Vater und ihre Mutter im Wahnsinn gestorben, über ihnen beiden schwebe gleichfalls der drohende Schatten der Geisteskrankheit; und als die Schwester ihm eines Tages ihren Entschluß mitteilte, sich zu verheiraten, habe er sie beschworen, diese Absicht aufzugeben, um nicht neue Wahnsinnskandidaten in die Welt zu setzen. Die Schwester wollte auf diesen Rat nicht hören. Den Vorschlag, gemeinsam in den Tod zu gehen, wies sie entsetzt zurück. Da sei ihm, wenn er dem düsteren Verhängnis ihrer Familie ein Ende machen wollte, nichts übrig geblieben, als die Schwester zu töten. Auch für ihn wäre ein Todesurteil das beste."

Friedjung bemerkt dazu (l. c.): „Wer Freuds Lehren verstehen gelernt hat, wird sich mit der Deutung, die der Mörder vor den Richtern seiner Tat gibt, und die offenbar auch geglaubt wurde, kaum zufrieden geben. Um die Vererbung des Wahnsinns zu verhüten, kennt man in Frankreich wohl weniger tragische Mittel als Selbstmord oder Mord. Wir halten uns wohl mit Recht an die Äußerung, Lhermite habe seine Schwester heiß geliebt, nur für ihr Glück habe er leben wollen. Da sie einem andern angehören will, handelt der mit seiner Libido an die Schwester fixierte wie mancher andere pathologisch hemmungslose Liebhaber."

Schließlich sei noch kurz auf zwei Fälle neurotischer Konstellation des Geschwisterkomplexes hingewiesen, die den typischen Verdrängungsdurchbruch zur Zeit der Pubertät und dessen pädagogische Bedeutsamkeit zu illustrieren vermögen. Vorausgeschickt kann werden, daß inzestuöse Neigungen zu Geschwistern eine regelmäßige Erfahrung in den Psychoanalysen Neurotischer sind und daß jeder praktisch tätige Analytiker über eine Anzahl derartiger Erfahrungen verfügt.[1]) Die beiden folgenden, an jugendlichen und nicht schwer erkrankten Personen beobachteten Fälle hatte Pfarrer Pfister (in Zürich) Gelegenheit in seiner Eigenschaft als Seelsorger kennen und verstehen zu lernen.

---

[1]) Vgl. den kürzlich von H. Rorschach (Münsterlingen) mitgeteilten Fall im Zentralblatt f. Psa., II. Jahrg., S. 403—6.

Der eine Bericht[1]) spricht von zwei Brüdern, die Todesgedanken und tödliche Mordimpulse gegeneinander hegten. Eine große Rolle spielten dabei Kain- und Abel-Phantasien. Der jüngere Bruder litt an schweren unbewußten Mordimpulsen, indem er alle Erlebnisse des täglichen Lebens, alles Gelesene und Gedachte, ohne es zu wissen, auf die Ermordung des Bruders bezog. Dabei sehnte er sich heftig nach Bruderliebe. Als charakteristisch ist hervorzuheben, daß der Knabe andere Jungen nicht haßte, nur gerade seinen Bruder. Der andere Fall[2]) betrifft einen intelligenten, ethisch überaus feinfühligen Jüngling, der infolge eines Traumes, der den Inzest mit der Schwester zum Inhalt hatte, ein halbes Jahr lang verzweifelt und lebensüberdrüssig wurde. Gleich beim Erwachen hatte er den Eindruck, der Traum müsse wahr sein und er konnte dieses Gefühl nicht los werden. Nachdem er so ein halbes Jahr gelitten hatte, fragte er die Schwester direkt: „Habe ich mit dir Blutschande getrieben?“ Erst ihre Versicherung, daß nicht das geringste zwischen ihnen passiert sei, beruhigte ihn sofort, „wenn auch anfangs der Zweifel an meiner Unschuld noch einigemale auftauchte“. Bei der Analyse ergab sich, daß „die Geschwister von klein auf bis nach zurückgelegtem fünfzehnten Altersjahr, also bis nach dem Traume, im selben Gemach schliefen. Noch öfters sprach das Mädchen in ehrbarer Weise über den die Neugierde des Jungen reizenden Gegenstand (Geburt), was regelmäßig Wollustempfindungen in dem Knaben auslöste. Es ist begreiflich, daß die sexuelle Begehrlichkeit sich unwillkürlich auf die Schwester richtete. Der häßliche Gedanke wurde jedoch jedesmal mit heftiger sittlicher Entrüstung abgelehnt . . . Die Deutung des Traumes war nunmehr leicht. Das Bild des Inzestes stellt offenbar die Erfüllung des verdrängten Wunsches dar.“

Nach dieser einleitenden Fundierung des Geschwisterkomplexes als allgemein menschliche der Verdrängung unterliegende und aus dem Unbewußten zur Gestaltung drängende psychisch-infantile Konstellation wenden wir uns den bei den bedeutendsten Dichtern aller Länder und Zeiten üppig wuchernden Phantasien des Geschwisterinzests in ihren mannigfachen Einkleidungen und Variationen zu.

---

[1]) Protest. Monatshefte, XIII. Jahrg., H. 1, Januar 1909: Psychanalytische Seelsorge und experimentelle Moralpädagogik.

[2]) Wahnvorstellung und Schülerselbstmord. Auf Grund einer Traumanalyse beleuchtet von Dr. O. Pfister, Pfarrer in Zürich (Schweiz. Bl. f. Schulgesundheitspflege, VII. Jahrg., Nr. 1, Zürich, Januar 1909).

XIV.

Grillparzer.

Ein Beitrag zum Problem der Beziehung von Dichtung und Neurose.

> **„Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,**
> **Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:**
> **Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,**
> **Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide."**
> **Goethe (Tasso).**

Grillparzers Erstlingswerk: Die Ahnfrau, zeigt die innige Verknüpfung des Eltern- und Geschwisterkomplexes sehr deutlich. Wir finden darin nur eine geringe Abweichung von der typischen Form des elterlichen Inzestdramas: Der Sohn tötet den Vater und liebt — die Schwester, statt der Mutter. Den Inhalt des Trauerspiels brauche ich nur kurz anzudeuten.

Die Ahnfrau des Hauses Borotin wurde von ihrem Gatten wegen Untreue ermordet; der über sie verhängte Fluch zwingt sie, bis zum Aussterben des ganzen Geschlechts ruhelos in den Räumen des Schlosses umherzuwandeln. Die drei letzten Sprossen des Hauses sind der alte Graf Borotin, sein Sohn Jaromir und seine Tochter Berta. Jaromir wird als Kind vom Zigeuner Boleslav gestohlen, der ihn als seinen Sohn aufzieht und zum Räuber macht. Zufällig lernt Jaromir Berta kennen und verliebt sich in sie. Der alte Graf hat gegen die Verbindung beider nichts einzuwenden. Als sich Jaromir eben auf dem Schloß des Grafen aufhält, kommen Soldaten, um die Räuberbande aufzugreifen, deren Hauptmann Jaromir ist. Bei der Verfolgung der Räuber kommt es zu einem Kampf, wobei Jaromir den alten Grafen tötet, ohne zu wissen, daß er den Vater morde. Schließlich wird es Jaromir allmählich klar, daß er selbst ein Borotin ist, daß er also der Mörder seines Vaters und der Liebhaber seiner Schwester geworden sei. In den Armen der Ahnfrau, die große Ähnlichkeit mit Berta hat, stirbt Jaromir an Bertas Leiche.

Auf den typischen Beseitigungswunsch des Vaters braucht nur hingewiesen zu werden, ebenso darauf, daß sich die Abwehrregung dagegen, die Verdrängung, in der unwissentlichen Vollführung des Vater-

mordes äußert. Aus Grillparzers Leben ist bekannt, daß er nie in einem liebevollen Verhältnis zu seinem Vater stand. In der Selbstbiographie schreibt er: „Ich habe meinen Vater eigentlich zärtlich nie geliebt. Er war zu schroff.“ Wichtiger als seine feindliche Einstellung gegen den Vater [1]) ist aber für unsere Untersuchung die Liebe zur Schwester, die in der Ahnfrau zum Ausdruck kommt; denn Grillparzer hatte keine Schwester. Wenn wir von der nichtigen Ausflucht absehen, daß eben jeder Dichter auch ohne persönliche Beziehung zum Inzestthema die Geschwisterliebe behandeln könne, so sind wir hier vor ein psychologisches Rätsel gestellt, das uns die in der Einleitung hervorgehobene Verschiebung der Liebe von der Mutter auf die Schwester auch nur lösen könnte, wenn Grillparzer eben eine Schwester gehabt hätte. Auf eine Neigung zur Mutter, wenigstens in den ersten Kinderjahren, kann man aus der Einstellung gegen den Vater schließen. Ja man muß, aus der Intensität der Abwehr rückschließend, diese Neigung so mächtig annehmen, daß sie im stande war, sich auf eine Phantasiegestalt (die Schwester) zu übertragen. Das würde ganz zum neurotischen Charakter Grillparzers stimmen, dessen hohe Sexualablehnung das phantasierte Weib dem wirklichen vorzog. Es bleibt aber immer noch die Frage bestehen, warum dieses Phantasiegeschöpf gerade zur Schwester gemacht wird. Am nächstliegenden ist wohl die Annahme, daß sich der Dichter bei seinem übergroßen Liebesbedürfnis, dem mächtige Hemmungen die reale Befriedigung verwehrten, in der Phantasie den Besitz einer Schwester ausgemalt habe. [2]) Bestimmend auf die Art und Richtung dieser Phantasien wirkte auch seine Sexualablehnung, die ihn ein Weib wünschen ließ, das er zwar lieben, aber nicht geschlechtlich besitzen

[1]) Vgl. darüber Stekels Studie: Dichtung und Neurose. Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes (Wiesbaden 1909), wo sich nebst Hinweisen auf andere Dichtungen Grillparzers eine ausführliche Analyse von „Der Traum ein Leben“ findet, welche diese Dichtung auf den Elternkomplex zurückführt. Wir können hier ergänzen, daß diese Dichtung mit einer Reihe ihrer Hauptmotive dem Familienroman des Heldenmythus entspricht.

[2]) Die gleiche Phantasie, die einer Abwehr und Verschiebung von der Neigung zur Mutter entspringt, scheint einem Traum zu Grunde zu liegen, den Hebbel, der bekanntlich auch keine Schwester hatte, aber die infantile Eifersucht gegen seinen Bruder nie überwand (vgl. S. 253), am 29. Juli 1838 ins Tagebuch einträgt: „In der letzten Nacht träumte mir, ich hätte eine Schwester.“ — Wie diese Wunschphantasie nach einer schwesterlichen Gefährtin die dichterische Stoffwahl beeinflußt, mögen die Worte des Dichters zeigen, dessen Jugendwerk: „Die Hochzeit von Barcelona“ (vgl. Kap. XVII, 2) das Motiv der Geschwisterliebe behandelt. „Warum ich das Motiv überhaupt angeschlagen, weiß ich genau. Ich habe als halbwüchsiger Mensch, wohl schon als Junge, eine gleichaltrige Schwester sehr vermißt, weil mir das geschwisterliche Verhältnis zu einer Schwester viel süßer vorkam als zu Brüdern. Eben weil ich keine hatte, trug ich unbewußt das erwachende erotische Gefühl zu fremden Schwestern da hinein. Die Regel ist sicherlich, wie jemand einmal sagte, daß Schwestern desillusionieren. Hätte ich eine gleichaltrige Schwester gehabt, so würde ich das Motiv, selbst so entfernt, nicht lockend gefunden haben.“ Das der Betreffende eine weit jüngere Schwester hat, ändert an der Auffassung dieser Wunschphantasie nach einer gleichaltrigen Schwester nichts Wesentliches.

dürfe. Diese Schwesterphantasie bestätigt uns ein Gedicht, das Grillparzer beim „Abschied“ aus Gastein, am 1. August 1820, an Frau Josephine von Verhovitz richtete; es heißt darin:

O Frau! du warest Mutter mir —
Die meine ruhet tief —
Dein mahnend Wort kam wie von ihr,
Dein Ruf war, wie sie rief.

O Frau! du warst die Schwester mein,
Zwar Schwestern hatt' ich nie,
Doch malte mir's so lieb und fein
Gefühl und Phantasie,

Im andern seiner sich zu freu'n,
Und anderer in sich,
Zu zweien und doch eins zu sein,
Verbunden inniglich.

O Frau! du hast mich wohl gelehrt,
Was eine Gattin sei.
— — — — — — — — — — —

Ich aber Frau! ich hab' kein Haus,
Kein Band, das Liebe flicht;
Die Mutter trugen sie hinaus,
Und Schwestern kannt' ich nicht.

Neben der Sehnsucht nach einer Schwester deutet das Gedicht aber auch die Verschiebung der inzestuösen Neigungen von der Mutter auf die Schwester an, indem es die Frau als Mutter, Schwester und Gattin preist. Hier wird uns vielleicht ein unbewußtes Motiv für die Schöpfung der Phantasieschwester verständlich. Der Dichter stellt, weil er vorwiegend unbewußt schafft, sein Seelen- und Liebesleben nie ganz genau der Wirklichkeit entsprechend dar, aber doch nur so weit modifiziert, als es die inneren Widerstände (Freuds „psychische Zensur“) bedingen: es ist jedes Werk „Wahrheit und Dichtung“. So ist auch bei Grillparzer von der wirklichen inzestuösen Neigung zur Mutter nur „das Inzestuöse“, die verbotene Liebe, in das Werk gedrungen, während „die Mutter“, wegen der Abwehr dieser Neigung, zurückgedrängt wurde. Als Ersatz für sie muß auf Grund der infantilen Einstellung der Verschiebungsersatz der Schwester eintreten. Wie Abraham (Jahrb. I, S. 113) und Stekel (Dichtung und Neurose, S. 32) gefunden haben, äußert sich diese Verschiebung von dem verbotenen Sexualobjekt der Mutter auf das der Schwester häufig in der von unserer Sitte gestatteten Heirat mit einer Cousine. Stekel (l. c.) weist nun darauf hin, daß Grillparzer tatsächlich

in seine Cousine Marie Rizzi verliebt war[1]), und auch zu Charlotte Paumgarten, der jugendlichen Gemahlin seines Vetters, entbrannte der Dichter in leidenschaftlicher Glut. In diesem Zusammenhang verdient es vielleicht Erwähnung, daß in Grillparzers Darstellung König Ottokar mit seiner Gemahlin in „unerlaubtem Grade verwandt" ist und daß sie bedeutend älter ist als er. Ein weiteres unbewußtes Moment zur Begünstigung der Schwesterphantasie ist Grillparzers Bruderhaß, der in seinem Seelenleben eine ganz bedeutende Rolle spielte. Mutterliebe und Vaterhaß, Schwesterliebe und Bruderhaß hängen im Seelenleben so innig miteinander zusammen, daß eine dieser Regungen die andere als Ergänzung zu fordern scheint, auch wenn sie an den tatsächlichen Verhältnissen keine Stütze findet (vgl. später Schillers Bruderhaß, Kap. XX). Grillparzer könnte sich so zur unbewußten Rechtfertigung seines Bruderhasses den Phantasiewunsch von der Bevorzugung durch eine Schwester geschaffen haben. Die reale Basis dieser Schwesterphantasie ist aber, auch vom Standpunkt des Bruderhasses betrachtet, die Rivalität um die Mutter.[2]) So kommen wir auf allen Seiten von der Schwester immer wieder auf die Mutter zurück und müssen annehmen, daß sich hinter der „Schwester" Berta die „Mutter" verbirgt, wozu auch der Zug stimmt,

[1]) Auch von Napoleon, dessen Liebe zu seiner Schwester Pauline bereits erwähnt wurde (S. 436), wird berichtet, daß er sich schon als neunjähriger Knabe in die Cousine seines Vaters, eine dreißigjährige hübsche Frau, verliebte, als sie bei seinem Vater zu Besuch war und daß es bis zu den leidenschaftlichsten Zärtlichkeitsbezeigungen ihr gegenüber kam (Moll, Das Sexualleben des Kindes, Berlin 1909, S. 9).

[2]) Wie Grillparzer die Liebe zur Mutter auf eine imaginierte Schwester überträgt, so verschiebt er auch die Nebenbuhlerschaft des Vaters von der Mutter auf diese „Schwester"; er läßt also — im Unbewußten — den Vater die (imaginierte) Tochter lieben in einem unausgeführt gebliebenen Entwurf seiner Studien: „Stoffe und Charaktere" (1822). „König Helgo, ein tapferer Mann, tut auf der Insel Thore einer Jungfrau Gewalt, wovon diese eine Tochter empfängt, der sie den Namen Bärin gibt. Nach längerer Zeit, als diese schon mannbar geworden ist, landet Helgo bei einem Kriegszuge wieder auf der Insel Thore, wo seine Leute rauben und verheeren. Die verlassene Geliebte ersinnt die greulichste Rache. Sie führt ihre blühende Tochter dem König vor die Augen, der weder diese noch die Tochter erkennt und für das Mädchen entbrennt. Er erzeugte mit ihr einen Sohn Rolfo. Als Helgo das Entsetzliche seiner Tat erfuhr, entsagte er seiner Würde und starb, wie einige sagen, im fernen Orient, nach anderen aber, indem er sich in sein eigenes Schwert stürzte". In diesem Entwurf sieht man die Verschiebung von der Frau (der Mutter) auf die Tochter (die Schwester) ganz deutlich: König Helgo überträgt seine Neigung von der einen auf die andere ganz wie es Grillparzer in seinen Phantasien tat. Erwähnung verdient in diesem Zusammenhang vielleicht auch die Notiz über eine Begebenheit, die Grillparzer mit unverkennbarem Interesse an dem Gegenstand im Tagebuch (1839) wiedergibt: „Die Magd bei Fröhlichs erzählt, daß, als ihr Vater gestorben, ‚den sie gar so lieb gehabt', und sie beim Waschen und Ankleiden des Leichnams mitgeholfen, sei ihr die starre Kälte desselben entsetzlich gewesen. Da habe sie gedacht: wenn eine junge und gesunde Person sich zu ihm lege, vielleicht könne die Wärme ihn wieder zu sich bringen. Als daher nachts alles schlief, sei sie aufgestanden, habe sich zu ihrem Vater ins Bett gelegt und so die ganze Nacht bei ihm ausgehalten. Am Morgen vermißt und überall gesucht, wurde sie endlich bei dem Leichnam halb erstarrt gefunden. Eine tüchtige Tracht Schläge war der Lohn für den allopathischen Heilversuch. Es liegt etwas Gräßliches, aber auch Heroisches in dieser liebevollen Albernheit".

daß die Frau des alten Grafen fehlt und Berta gleichsam ihre Stelle vertritt. Den Beweis für die Richtigkeit dieser Deutung liefert uns eine Stelle im dritten Aufzug: Berta erfährt, daß Jaromir ein Räuber ist und stößt ihn von sich; er umfaßt ihre Knie und sagt:

> Nimm mich auf! O, nimm mich auf!
> Mild wie eine Mutter, leite
> Mich, dein Kind, wie's dir gefällt.

Hier verrät sich diese unbewußte Verschiebung, indem Jaromir seine Braut, die tätsächlich seine Schwester ist, ganz so anspricht, als ob sie seine Mutter wäre; es ist die gleiche Identifizierung von Gattin und Mutter, auf die imaginierte Schwester übertragen, wie in dem Gedicht: „Abschied". Noch deutlicher aber verrät die Gestalt der Ahnfrau selbst das zutiefst liegende Motiv der Mutterliebe. Die Ahnfrau gleicht nach Grillparzers Angaben an Gestalt und Antlitz Berta so sehr, daß Jaromir und selbst der alte Graf die beiden miteinander verwechseln. In der Schlußszene, wo Jaromir wieder die Ahnfrau mit Berta verwechselt, ruft sie ihm zu:

> Deine Berta bin ich nicht!
> Bin die Ahnfrau deines Hauses,
> Deine Mutter, Sündensohn!

In diesen Worten ist der Schlüssel zur Deutung des ganzen Dramas gegeben. Wenn der alte Graf und Jaromir Berta mit der Ahnfrau, der Mutter des Hauses, verwechseln, so machen sie es genau so wie Grillparzer selbst, der auch in seinem Unbewußten die Mutter mit der imaginierten Schwester verwechselt, die eine statt der anderen einsetzt; nur sind hier die Verhältnisse umgekehrt: aus der wirklichen Mutter und der imaginierten Schwester im Leben ist in der Dichtung die wirkliche Schwester und die imaginierte Mutter (das Gespenst) geworden; die Abwehrregung gegen die Neigung zur Mutter bewirkt diese Verschiebung des psychischen Akzents. Das Gespenst (die Ahnfrau) erinnert an den Geist im Hamlet, und diese Übereinstimmung ist nicht bloß eine äußerliche, sondern ergibt sich als Wirkung der gleichen psychischen Mechanismen. Wir fanden beim Hamlet, daß der Geist des Vaters eine mißglückte Abwehr verrät, daß die Verdrängungsarbeit, die aus dem Vater einen Oheim macht, gleichsam auf halbem Wege stecken geblieben ist. Genau so ist auch hier die Verdrängungstendenz, die aus der Mutter eine Schwester macht, nicht voll durchgeführt. Hinter der vorgeschobenen Schwester, die der Mutter an Gestalt und Antlitz zum Verwechseln gleicht, spukt noch das Schemen der ursprünglichen Mutter, die aber von der Abwehrtendenz zur Ahnfrau, zur Mutter des ganzen Geschlechts, gemacht wird. Setzt man dieses Resultat der Deutung in die Dichtung ein, so gewinnen die Szenen der Ahnfrau, insbesondere

die beiden, wo Jaromir sie mit Berta verwechselt, eine tiefere Bedeutung. Im zweiten Aufzug tritt ihm die „Ahnfrau“ aus Bertas Zimmer entgegen und winkt ihm „mit beiden Händen Entfernung zu“:

Jaromir. Ich soll fort? Ich kann nicht, kann nicht!
Wie ich dich so schön, so reizend
Vor den trunknen Augen sehe,
Reißt es mich in deine Nähe!
Ha, ich fühle, es wird Tag
In der Brust geheimsten Tiefen,
Und Gefühle, die noch schliefen,
Schütteln sich und werden wach. —
Kannst du mich so leiden sehn?
Soll ich hier vor dir vergehn?
Laß dich rühren meinen Jammer,
Laß mich ein in deine Kammer!
Hat die Liebe je verwehrt,
Was die Liebe heiß begehrt?

(Auf sie zueilend.)

Berta! Meine Berta!

(Wie er sich ihr nähert, hält die Gestalt den rechten Arm mit dem ausgestreckten Zeigefinger ihm entgegen.)

Jaromir (stürzt schreiend zurück). Ha!

Dieser mächtige Abwehraffekt gegen die Liebesregung ist nur aus der Quelle der inzestuösen Neigung zur Mutter verständlich. Auch die dunkle Schluß-Szene wird durch diese Auffassung psychologisch verständlich. Statt der Schwester, mit der er die Flucht verabredet hat, stellt sich in dem Grabgewölbe die Ahnfrau, die Mutter, ein.

Jaromir. Sieh, sie sagen — Lustig! lustig! —
Sagen, du seist meine Schwester!
Meine Schwester! — Lache, Mädchen,
Lache, lache, sag' ich dir!

Ahnfrau (mit dumpfer Stimme).
Ich bin deine Schwester nicht.[1])

---

[1]) Dazu halte man die schon früher angeführten Worte:
Deine Berta bin ich nicht!
Bin die Ahnfrau deines Hauses,
Deine Mutter, Sündensohn!
Sie sagt also geradezu: ich bin nicht deine Schwester, sondern deine Mutter.

Jaromir. Sagst du's doch so weinerlich.
Meine Schwester! — Lache, sag' ich
Und mein Vater — Von was anderm!
Alles ist zur Flucht bereitet,
Komm!

Ahnfrau: Wo ist dein Vater?

Jaromir: Schweige!

Sie fragt ihn darauf dreimal in gesteigertem Ton nach seinem Vater. Diese eindringliche Frage nach dem Verbleib des gemordeten Vaters aus dem Mund der Mutter erinnert an die Frage, die Edwards Mutter, in der schon erwähnten schottischen Ballade (S. 341), an ihren Sohn stellt. Daß die Tötung des Vaters aus der eifersüchtigen Neigung zur Mutter entsprang, deutet Jaromir an, wenn er sagt, er würde die Ahnfrau auch den Armen seines todwunden Vaters entreißen:

Geh' ich, Weib, so folgst du mir,
Und wenn selbst dein Vater käme
Und dich in die Arme nähme
Mit der großen Todeswunde,
Die mit offnem, blutgem Munde
Mörder! Mörder! zu mir spricht,
Meiner Hand entgingst du nicht.

Hier wird die infantile Wurzel dieser Inzest-Neigungen kenntlich: wie Kronos und Hamlet will auch er den Vater in den Armen der Mutter töten und ihm die Mutter entreißen. — Die Vereinigung mit der Mutter ist auch hier durch das Symbol des Todes ausgedrückt.[1]) Jaromir bestürmt seine Mutter, aber sie wehrt ihn ab:

Ahnfrau. Sieh den Brautschmuck, den ich bringe!
(Sie reißt das Tuch von der bedeckten Erhöhung. Berta liegt tot im Sarg.)

Jaromir (zurücktaumelnd).
Weh mir! — Truggeburt der Hölle!
All umsonst! ich lass' dich nicht!
Das ist Bertas Angesicht,
Und bei dem ist meine Stelle!
(Auf sie zueilend.)

Ahnfrau: So komm denn, Verlorner!
(Öffnet die Arme, er stürzt hinein.)

Jaromir (schreiend). Ha!
(Er taumelt zurück, wankt mit gebrochenen Knieen einige Schritte und sinkt dann an Bertas Sarg nieder.)

---

[1]) „Leben, Berta, dir zur Seite,
Oder sterben neben dir“ sagt er zur Ahnfrau.

Die Ahnfrau „neigt sich zu ihm hinunter und küßt ihn auf die Stirne, hebt dann die Sargdecke auf und breitet sie wehmütig über beide Leichen.“

Bezeichnend für den Inzestwunsch ist der Umstand, daß Jaromir, als er schon ahnt, Berta sei seine Schwester, dennoch nicht auf ihren Besitz verzichten will:

> Und wenn sie, sie, die ich liebe,
> Liebe? — Nein, die ich begehre,
> Wenn sie meine Schwester wäre,
> Woher diese heiße Gier,
> Die mich flammend treibt zu ihr?
> Schwester! Schwester! toller Wahn!
> Zieht es so den Bruder an?
> Wenn uns Hymens Fackeln blinken,
> Wir uns in die Arme sinken
> In des Brautbetts Bindeglut,
> Dann erst nenn' ich sie mein Blut.

Der bewußte Gedanke an den Inzest mit der Schwester flößt ihm deshalb gar keinen Schreck ein, weil der Dichter sich im Unbewußten frei von einer solchen Neigung weiß: seine Liebe gilt eben der Ahnfrau, der Mutter.

Die Bedingtheit dieser Jugendschöpfung in eigenen übermächtigen Komplexen war dem Dichter selbst klarer als den berufsmäßigen Herstellern einer vermeintlichen „Reinheit“ seines Phantasielebens lieb ist. Über die „Ahnfrau“ schrieb er ein Jahr nach ihrem Entstehen: „Tritt hinaus ins Leben, laß Kummer und Leiden gegen die unbewehrte Brust anstürmen, und es wird dir mit Haarsträuben klar werden, was der Ahnfrau zu Grunde liegt, und daß dieses Etwas, wenigstens subjektiv, kein leeres Nichts sei.“ In diesen Worten äußert sich eine unbewußte Ahnung der tiefen Wurzel des Dramas in des Dichters eigener Seele; noch deutlicher ist diese Ahnung in einer Bemerkung aus der Selbstbiographie: „Die Vorstellung (der Ahnfrau), obgleich vortrefflich, machte auf mich den widerlichsten Eindruck: es war mir, als ob ich einen bösen Traum verkörpert vor mir hätte.“ Und in einem Brief an Müllner, den Verfasser der „Schuld“, aus dem Jahre 1818 gesteht Grillparzer offen: „Ich konnte mir nicht verhehlen, daß dasjenige, was der Ahnfrau den meisten Effekt verschaffte, rohe, rein subjektive Ausbrüche, daß es immer mehr die Empfindungen des Dichters, als die der handelnden Personen gewesen waren.“ Und obwohl er meint, sich im vollen Gegensatz dazu die „Sappho“ als rein äußerliche „Aufgabe“ gestellt zu haben, muß er doch (im selben Schreiben) bekennen, daß auch dieser Stoff „wirklich in mir lebte“. Grillparzer hat auch nicht versäumt, diese persönlichen Erfahrungen von der subjektiven Bedingtheit der dichterischen Produktion — mit Recht — zu verall-

gemeinern: in den „Studien zur englischen Literatur“, wo er von Shakespeare spricht, heißt es: „Ich glaube, daß das Genie nichts geben kann, als was es in sich selbst gefunden hat, und daß es nie eine Leidenschaft oder Gesinnung schildern wird, als die es selbst als Mensch in seinem eigenen Busen trägt. . . . Nur ein Mensch mit ungeheuren Leidenschaften kann meiner Meinung nach dramatischer Dichter sein, ob sie gleich unter dem Zügel der Vernunft stehen müssen und daher im gemeinen Leben nicht zum Vorschein kommen.“ — Es ergibt sich hier die Gelegenheit, auf die psychologische Wurzel der — anscheinend gleichfalls aus rein äußerlichen Rücksichten erfolgten — Änderung hinzuweisen, die Grillparzer, wie es heißt auf Anraten seines Freundes Schreyvogel, an der ursprünglichen Fassung der Ahnfrau vornahm. Es handelt sich um die oft kommentierte Ausgestaltung und tiefere Begründung des Ahnfrau-Motivs, das in der ersten Fassung bloß angedeutet war und den Dichter dann in den Ruf eines Schicksalstragikers brachte, gegen welche Klassifizierung er sich aufs äußerste sträubte. Es wird sich zeigen, daß der Begriff des Inzest-Dramas auch das ganze Schicksalsdrama deckt (vgl. Kap. XXII). Die zweifelnde und schwankende Art der Ausführung der Gestalt der Ahnfrau wird uns verständlich, wenn wir daran denken, daß sich dahinter die geheimsten unbewußten Wünsche Grillparzers verbergen, und daß sich der Erledigung dieses „Symptoms“ die mächtigsten innern Widerstände entgegenstellten. Diese Unsicherheit und Wankelmütigkeit des Schaffenden, in Momenten, wo seine persönlichsten tiefsten Regungen ins Spiel kommen, ist uns schon aus der Psychologie der Entwürfe und Fragmente bekannt, die auch infolge mächtiger seelischer Hemmungen charakteristische Modifikationen erleiden oder überhaupt unerledigt bleiben (vgl. z. B. Schillers Carlos-Entwürfe und das Agrippina-Fragment). — Die Entstehung der Ahnfrau aus zwei für das Bewußtsein des Dichters zunächst unzusammenhängend erscheinenden „Zentren“ ist für das Wesen der dichterischen Phantasiebildung charakteristisch. Ich zitiere nach Behaghel (S. 11): Lange Zeit haben in Grillparzers Seele zwei Eindrücke vereinzelt nebeneinander gelegen: die Geschichte von dem Räuber, der, von den Häschern verfolgt, in ein Schloß flüchtet, wo er mit dem Kammermädchen ein Liebesverhältnis unterhält und in dessen Zimmer er gefangen wird; der andere, ein Volksmärchen, wo die letzte Enkelin eines alten Geschlechtes vermöge ihrer Ähnlichkeit mit der als Gespenst umwandelnden Urmutter zu den schauderhaftesten Verwechslungen Anlaß gab. „Einmal des Morgens,“ schreibt Grillparzer in der Selbstbiographie, „im Bette liegend, begegnen sich beide Gedanken und ergänzen sich wechselseitig. Eh ich aufstand und mich ankleidete, war der Plan zur Ahnfrau fertig.“ Behaghel fügt hinzu: „So bedeutet das Ruhen des Bildes im Schoße des Unbewußten keineswegs stets ein Beharren. Der Wandel kann freilich so gering sein, daß er dem Dichter nicht zum Bewußtsein

kommt. . . . dann legt die Phantasie auseinander, was sich störend zusammendrängte, und schafft zwei Einheiten an Stelle des einen Urbildes." Von höchstem Interesse für das Wesen des dichterischen Schöpfungsprozesses und seiner Verwandtschaft mit neurotischen Durchbrüchen des Unbewußten ist die Schilderung, die Grillparzer in der Selbstbiographie von der Entstehung der Ahnfrau gibt. Nachdem der Dichter 8 bis 10 Verse zustande gebracht hatte, legte er sich zu Bett: „da entstand nun ein sonderbarer Aufruhr und eine Fieberhitze überfiel mich. Ich wälzte mich die ganze Nacht von einer Seite auf die andere. . . . Des andern Morgens stand ich mit dem Gefühle einer herannahenden schweren Krankheit auf. Da fällt mir jenes Blatt Papier mit den Versen in die Augen. Ich setze mich hin und schreibe weiter und weiter, die Gedanken und Verse kommen von selbst." — Wir haben es jedoch hier ganz und gar nicht mit einem irgendwie pathologischen Ausnahmszustand zu tun, vielmehr besitzen wir von fast allen Dichtern ähnliche Bekenntnisse, die von der Impulsivität und Unreguliertbarkeit des dichterischen Affektlebens Zeugnis ablegen. [1])

So sagt Goethe im Gespräch mit Eckermann: „Jede Produktivität höchster Art steht in niemandes Gewalt und ist über aller irdischen Macht erhaben. Dergleichen . . . ist dem Dämonischen verwandt, das übermächtig mit ihm tut, wie es beliebt, und dem er sich bewußtlos hingibt, während er glaubt, er handle aus eigenem Antriebe." Und in der Zeit nach Dichtung des Werther bekennt er in einem Gespräch mit Soret: „Zu andern Zeiten ging es wieder mit meinen Gedichten ganz anders. Ich hatte davon vorher durchaus keine Eindrücke und keine Ahnung, sondern sie kamen plötzlich über mich und wollten augenblicklich gemacht sein, so daß ich sie auf der Stelle instinktmäßig und traumartig niederzuschreiben mich getrieben fühlte." [2]) — In welcher Art dies vorging, wird in „Dichtung und Wahrheit" erzählt: „Ich war so gewohnt, mir ein Liedchen vorzusagen, ohne es wieder zusammenfinden zu können, daß ich einigemal an den Pult rannte und mir nicht die Zeit nahm, einen querliegenden Bogen zurecht zurücken, sondern das Gedicht von Anfang bis zu Ende, ohne mich von der Stelle zu rühren, in der Diagonale herunterschrieb. In eben diesem

---

[1]) Andere ähnliche Beispiele von Otto Ludwig, Fontane u. s. w. bei Behaghel, S. 13.

[2]) Ähnlich äußerte Shelley einmal: „Wenn mein Hirn von Gedanken erhitzt wird, so kocht es bald über und wirft Bilder und Worte rascher ab, als ich sie hinschreiben kann. Morgen, wenn ich abgekühlt bin, werde ich versuchen, aus der rohen Skizze, wie Sie das hier mit Recht nennen, eine Zeichnung zu machen" (Richter, Shelley, S. 566). Und von Strindberg, der als Schauspieler begann, wird berichtet, daß die erste Arbeit des Zwanzigjährigen, ein 1869 entstandenes Drama in zwei Akten, in einem fast somnambulen Zustand geschrieben ist. Am Abend seines schauspielerischen Fiaskos soll er sich zu einem Gelegenheitsbrief an einen Verwandten hingesetzt haben, den er zur Erlangung seiner Stellung beglückwünschen wollte. Die erste Zeile klang wie ein Vers. Er schrieb die zweite: die reimte auf die erste. In einem Zug schrieb er nun einen vier Seiten langen Brief in gereimten Versen herunter. Die ganze Erzählung erinnert auch an Grillparzers Geständnis über die Enstehung der Ahnfrau.

Sinne griff ich weit lieber zu dem Bleistift, welcher williger die Züge hergab: denn es war mir einigemale begegnet, daß das Schnarren und Spritzen der Feder mich aus meinem nachtwandlerischen Dichten aufweckte, mich zerstreute und ein kleines Produkt in der Geburt erstickte." Aber nicht nur kleinere Gedichte entstanden auf diese Weise, sondern auch von den „Leiden des jungen Werthers" heißt es einmal, daß er das Werk in vier Wochen [1]) „ziemlich unbewußt, einem Nachtwandler ähnlich" verfaßt habe. Dielthey (Erlebnis und Dichtung, S. 176) sagt vom jugendlichen Goethe, zur Zeit als er am Urfaust schrieb: „Er ist damals Jacobi als ein Besessener erschienen, dem es fast in keinem Fall gestattet sei, willkürlich zu handeln. Phantasie gewährte ihm immer wieder in der Dichtung zeitweilige Befreiung von der Unruhe seines Lebens, indem sie dieses Leben in die Welt des Scheines erhob. Er erleichterte sich die Seele, indem er aussprach, was ihn bedrückte." Ähnliches weiß man von Schiller. In Gohlis soll ihn der Kupferstecher Endner in seinem Zimmer ausgestreckt auf dem Boden liegend und konvulsivisch zuckend gefunden haben, als er eben mit dem Plan der Szene zwischen der Eboli und dem Prinzen beschäftigt war (Minor: Schiller, S. 526). Auch wird sein Schnauben und Stampfen bei der Konzeption der „Räuber" auf der Akademie erwähnt. — Schiller selbst sagt, er könne nur in einer Art „pathologischem" Affekt dichten: „An den Wallenstein werde ich mich so sehr halten als ich kann, aber das pathologische Interesse der Natur an einer solchen Dichterarbeit hat viel angreifendes für mich" (8. Dezember 1897 an Goethe). Und Goethe antwortet darauf, seine eigene ähnliche Arbeitsweise verratend, mit folgenden Ausführungen: [2]) „Ich kann mir den Zustand Ihres Arbeitens recht gut denken. Ohne ein lebhaftes pathologisches Interesse ist es auch mir niemals gelungen irgend eine tragische Situation zu bearbeiten, und ich habe sie daher lieber vermieden als aufgesucht. Sollte es wohl auch einer von den Vorzügen der Alten gewesen sein? daß das höchste pathetische auch nur ästhetisches Spiel bei ihnen gewesen wäre, da bei uns die Naturwahrheit mitwirken muß um ein solches Werk hervorzubringen. Ich kenne mich zwar nicht selbst genug, um zu wissen, ob ich eine wahre Tragödie schreiben könnte; ich erschrecke aber bloß vor dem Unternehmen und bin beinahe überzeugt, daß ich mich durch den bloßen Versuch zerstören könnte" (9. Dezember 1797). Ähnliches hat Hebbel tatsächlich empfunden, wenn er nach Vollendung des „Gyges" an Uchtritz schreibt: „Wenn ich ein solches Werk endlich von der Seele los bin, fühle ich

[1]) Ähnlich ist bekanntlich auch der „Clavigo" in sehr kurzer Zeit entstanden. Es ist für die dichterische Produktivität im allgemeinen charakteristisch, daß Goethe, wo er nicht ähnlich impulsiv und triebhaft zu schaffen vermochte, überaus langsam und schwer arbeitete, wie er denn auch an seinen beiden größten Werken, dem „Faust" und dem „Wilhelm Meister" von der Jünglingszeit bis ins hohe Alter arbeitete.

[2]) Vorher schon hatte Goethe geschrieben (25. November 1897): „Die Poesie ist doch eigentlich auf die Darstellung des empirisch pathologischen Zustandes des Menschen gegründet . . ."

mich eine Zeitlang, wie ohne Kopf und Eingeweide. Das Produzieren ist bei mir eine Art von Nachtwandeln und greift mich an, wie im Physischen ein Aderlaß; es würde mich aufreiben, wenn nicht zwischen meinen einzelnen Arbeiten immer große Pausen lägen, in die ich mich nicht ohne Widerstreben ergebe, die aber am Ende doch so notwendig sind, wie der Schlaf." Und über ähnliche Zustände bei Kleist berichtet eine Notiz Wielands: „Eine andere Eigenheit und eine noch fatalere, weil sie zuweilen an Verücktheit zu grenzen schien, war diese, daß er bei Tische sehr häufig etwas zwischen den Zähnen mit sich selbst murmelte, und dabei das Air eines Menschen hatte, der sich allein glaubt, oder mit seinen Gedanken an einem anderen Orte und mit ganz anderem Gegenstande beschäftigt ist. Er mußte mir endlich gestehen, daß er in solchen Augenblicken von Abwesenheit an einem Trauerspiel arbeite, aber ein so hohes und vollkommenes Ideal davon seinem Geiste vorschweben habe, daß es ihm noch immer unmöglich gewesen sei, es zu Papier zu bringen."

„Wenn Turgenjew schrieb, geschah es jedesmal unter dem Zwange einer ihn beherrschenden und treibenden unerklärlichen Macht. Er sah ein bestimmtes Bild, eine Einzelgestalt oder Gruppe in einer gewissen Beleuchtung und Farbenstimmung. Diese Erscheinung kehrte unablässig wieder, peinigte ihn wochenlang, monatelang und verlangte von ihm künstlerische Gestaltung. Immer deutlicher bildeten sich die Figuren, in ihrem Benehmen, in ihrer Sprache, ihren Erlebnissen zur Klarheit heraus, Wille und Schicksal führten Katastrophe und Lösung herbei. Er litt und stöhnte unter dem innerlichen Zwange des Schreibenmüssens, suchte sich ihm . . . zu entziehen, bis er endlich der unentrinnbaren Nötigung sich beugte und unter dem Ausrufe einer komischen Verzweiflung an den Schreibtisch ging." (Reibmayr: Entwicklungsgesch. d. Talentes und Genies, 1908.)

Ähnlich verläuft die fieberhafte, schmerzvolle Inspiration bei A. de Musset: „Die Schöpfung verwirrt mich und läßt mich erzittern. Die für meinen Wunsch stets zu langsame Ausführung erregt mir furchtbares Herzklopfen, und weinend, nur mit Mühe laute Schreie zurückhaltend, gebäre ich eine Idee — sie berauscht mich im Augenblick, und am andern Morgen ekelt sie mich an. Forme ich sie um, so wird es noch schlimmer, sie entschlüpft mir; besser, ich vergesse sie und erwarte eine andere. Aber diese andere überkommt mich so verworren und so unermeßlich, daß mein armes Wesen sie nicht fassen kann. Sie drückt und quält mich, bis sie realisierbar geworden ist, und dann stellen sich die anderen Leiden, die Geburtswehen, ein, wahrhaft physische Schmerzen, die ich nicht definieren kann. So vergeht mein Leben, wenn ich mich von diesem Riesenkünstler, der in mir ist, beherrschen lasse. Es ist also besser, daß ich lebe, wie ich mir vorgenommen habe, zu leben, daß ich Exzesse jeder Art begehe, um diesen nagenden Wurm zu töten, den andere bescheiden „Inspiration" ich ganz offen „Krankheit" nenne" (nach G. Sand, Elle et Lui I, zit. nach Th. Ribot: Die Schöpferkraft der Phantasie, deutsch von W. Mecklenburg, Bonn 1902).

Erkennen wir in der von bewußter Absicht und vom Willen unbeeinflußbaren Spontaneität des dichterischen Ergusses das mächtige Vorwalten unbewußter Phantasien, so möchten wir die mit solch intensiver Heftigkeit dabei auftretenden körperlichen und seelischen Ausnahmszustände als Wirkung der aus dem Unbewußten mächtig hervorbrechenden infantilen Affekte ansehen. Man hat in vielen Fällen den Eindruck, daß nicht diese den Fieberzuständen nahestehenden physischen Erscheinungen die dichterische Produktion auslösen oder begünstigen, sondern daß sie selbst erst eine Folge derselben seien, die sich aus den von der Phantasie geweckten infantilen Affekten erklären würde. Setzen wir den Fall, ein Dichter behandelt aus seinem stärksten Komplex heraus etwa das feindselige Verhältnis zwischen Vater und Sohn in irgend einer historischen, politischen und allgemein-menschlichen Einkleidung, so wird zweifellos durch die Beschäftigung mit diesem Thema die infantile Einstellung des Kindes unbewußterweise wieder belebt, die dem Erwachsenen, weil er die zugehörigen Vorstellungen längst verdrängt hat, nicht mehr adäquat ist, so daß er darauf mit Ablehnung reagiert. Was also den Dichter in jenen Erregungszustand der Produktion versetzt, sind die alten verdrängten infantilen Affekte, die zum Teil die Triebkraft für die Produktion liefern, zum andern Teil jedoch durch Ableitung (abreagieren) unschädlich gemacht werden. Was der Dichter so als störende und lästige Nebenerscheinung der Produktion empfindet, das ist nicht nur ihr eigentliches Wesen, sondern auch ihr biologischer Zweck, der auf eine Ableitung mächtiger gestauter Affekte abzielt, die sich im Künstler mit größerer Frische und Lebhaftigkeit aus der kindlichen Einstellung erhalten haben.

Für Grillparzers infantile Einstellung zu seinen Eltern spricht noch seine maßlose Eifersucht, als deren Quelle wir vornehmlich infantile, meist inzestuöse, Affekte erkannt haben.

In seinen aufrichtigen Tagebuchblättern schreibt er: „Ich bin rachgierig, und zwar so, daß ich außer mir selbst komme, wenn ich diese Leidenschaft in vollem Maße befriedigen kann. Ich glaube, daß nach einer mir zugefügten Beleidigung mich Unmöglichkeit der Rache töten würde. Diese Leidenschaft äußert sich besonders, wenn die Eifersucht ins Spiel kommt. Diese letzte ist, trotz allen übrigen, dennoch die heftigste in meinem Herzen, so daß weder Liebe noch Wollust, die doch von außerordentlicher Stärke sind, ihr die Wage halten können. . . Nie aber zeigte sich diese Leidenschaft bei mir fürchterlicher, verabscheuungswürdiger, als da einst K** Antoinetten küssen wollte. Ich vermag es nicht, meine Empfindung damals zu beschreiben. Ich bebte und zitterte wie einer den das Fieber schüttelt, meine Zähne waren zusammengebissen, meine Hände geballt! — Ich wünschte sehr, ich könnte das Andenken jenes Tages aus meinem Gedächtnis verwischen."

Und im Tagebuch heißt es (1827) über sein Gemütsleiden: „Wenn ich je dazu kommen sollte — aber ich werde es nie tun — die

Geschichte der Folge meiner innern Zustände niederzuschreiben, so würde man glauben, die Krankheitsgeschichte eines Wahnsinnigen zu lesen. Das Unzusammenhängende, Widersprechende, Launenhafte, Stoßweise darin übersteigt alle Vorstellung. Heute Eis, morgen Feuer und Flammen. Jetzt geistig und physisch unmächtig, gleich darauf überfließend, unbegrenzt." Und ein Jahr später: „Ich kann meinen gegenwärtigen Zustand, obwohl er sich vornehmlich am Gemüte äußert, wohl eine Krankheit nennen, und zwar um so mehr, als auch ein nur mir bekanntes körperliches Übelbefinden damit verbunden ist."

Wie nahe derartige Ausbrüche neurotischen Zuständen stehen, hat der Dichter selbst besser gewußt als manche Literarhistoriker, die immer darauf aus sein werden, die Dichter reinzuwaschen, so lange sie an dem gottbegnadeten Genius festhalten, den eine tiefe Kluft vom Normalen und Pathologischen scheidet. Anderseits werden wir uns auch hier wieder durch die fast ans Pathologische streifende Schilderung psychischer Leiden nicht zu der verwirrenden Behauptung Stekels verleiten lassen, daß der Dichter regelmäßig ein Neurotiker sei, sondern zumindest das einzig Sichere, was wir von dieser Beziehung aussagen können, festzuhalten suchen: daß nämlich den Künstler seine für ihn befreiende und zugleich sozialhochwertige Leistung von der Leistungsunfähigkeit des Neurotikers immer so scharf scheiden wird, daß auch die innigste Verwandtschaft in den Vorbedingungen diese deutlich sichtbare Grenze nicht zu verwischen vermag. So wenig man das Kunstwerk schlechtweg mit dem Traum identifizieren darf, so wenig hat man ein Recht es ausschließlich als neurotisches Symptom oder seinen Urheber, solange er leistungsfähig bleibt, als krankhaften Neurotiker zu werten. Ein tieferes Verständnis der seelischen Verwandtschaft des Dichters mit dem Neurotiker wird uns vielmehr gerade zu der Einsicht führen müssen, daß der Dichter allerdings hart an der Grenze der Neurose steht — die er stellenweise auch überschreitet, — daß er sie aber im allgemeinen eben durch seine künstlerische Produktion noch zu überwinden imstande ist. An dieser vor mehreren Jahren ausgesprochenen Auffassung[1]) kann ich heute mehr als je festhalten und eine Reihe von Zeugnissen bedeutender Dichter selbst dafür sprechen lassen.

Byron sagt in einem Brief an Miß Milbanke (10. Oktober 1813): „Ich rangiere die Dichtkunst oder die Dichter keineswegs hoch ein auf der Stufenleiter des Intellekts. Dies mag wie Affektation aussehen, ist jedoch meine wirkliche Ansicht. Es ist die Lava der Phantasie, deren Ausbruch das Erdbeben verhütet. Man sagt, Dichter werden nie oder selten verrückt. Cowper und Collins sind Beweise des Gegenteils (aber Cowper war kein Dichter[2]). Es muß allerdings hinzugefügt werden, daß Dichter

[1]) Vgl. Der Künstler. Ansätze zu einer Sexualpsychologie, 1907.

[2]) Wenn bei uns immer Kleist, Hölderlin, Grabbe, Lenau, Lenz etc. als Beispiele zitiert werden, so beweist das eben nur, daß bei diesen die künstlerische

selten verrückt werden, doch gewöhnlich dem so nahe kommen, daß ich den Reim insofern nützlich finde, als er Geistesstörung vorwegnimmt oder verhütet (Briefe, Reclam S. 96). Ähnlich heißt es Letters and journals II, 351: To withdraw myself from myself (oh that cursed selfishness!) has ever been my sole, my entire, my sincere motive in scribbling at all; and publishing is also the continuance of the same object, by the action it affords to the mind, which else recoils upon itself. — Und über „Giaur" und die „Braut von Abydos" schreibt er: „It was written in four nights to distract my dreams from X. Were it not thus, it had never been composed; and had I not done something at that time I must have gone mad, by eating my own heart." — „All convulsions end with me in rhyme" (alle Zuckungen enden bei mir in Versen) hatte er an Thomas Moore geschrieben, als er ihm die Vollendung der „Braut von Abydos" anzeigte.

Ganz ähnlich bemächtigt sich Otto Ludwigs ein neuer Stoff wie eine Krankheit. „Könnt ich einen nicht aufs Papier bringen, ich glaube, es kostete mich das Leben" (Studien II, 243).

Fast mit denselben Worten wie oben Byron schildert Hebbel im Tagebuch (III, 254) die befreiende Kraft des Schaffens gelegentlich eines Aufsatzes der ihm prognostiziert, daß er einst wahnsinnig werden müsse. „Übrigens ist ein solches Urteil nicht ohne allen Grund, indem es doch auf einiger Einsicht in die schöpferischen Prozesse des dichterischen Geistes beruht und es nur darin versieht, daß er die befreiende Kraft des Darstellungsvermögens nicht in Anschlag bringt." — Und an anderer Stelle die ergänzende Fortsetzung dieses Gedankens: „. . . . eine unterdrückte oder unmögliche geistige Entbindung kann ebensogut wie eine leibliche die Vernichtung, sei es nun durch den Tod oder durch den Wahnsinn, nach sich ziehen. Man denke an Goethes Jugendgenossen Lenz, an Hölderlin, an Grabbe" (Vorw. z. „Maria Magdalene", 1844). Und ins Tagebuch trägt er zu Neujahr ein: „. . . . Für so mancherlei, das sich in mir regt, bedarf ich eines Gefässes, wenn nicht alles, was sich mir aus dem Innerstem losgerissen hat, zurücktreten und mich zerstören soll." Ähnlich schreibt Goethe zur Zeit der ersten Faustkonzeption an Auguste von Stolberg (6. März 1775): „Heut war der Tag wunderbar, habe gezeichnet — eine Szene geschrieben. O wenn ich jetzt nicht Dramas schriebe, ich ging zu Grunde." Und mit tiefer Einsicht in die psychotherapeutische Wirkung der künstlerischen Produktion[1]) sagt er in „Wahrheit und Dichtung." „Und so begann diejenige Richtung, von der

---

Produktion nicht befreiend genug im Sinne einer Verhütung der Neurose zu wirken vermochte, spricht aber nicht gegen die Gesundgebliebenen.

[1]) Daß Goethe auch dem künstlerischen Genießen ähnliche Wirkung zuschrieb hat er öfter angedeutet, am schönsten wohl in der Novelle „Der Mann von fünfzig Jahren" ausgesprochen in den Worten: „Hier nun konnte die edle Dichtkunst abermals ihre heilenden Kräfte erweisen. Innig verschmolzen mit Musik, heilt sie alle Seelenleiden aus dem Grunde, indem sie solche gewaltigt anregt, hervorruft und in auflösenden Schmerzen verflüchtigt."

ich mein ganzes Leben über nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, was mich erfreute oder quälte oder sonst beschäftigte in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln[1]) und darüber mit mir selbst abzuschließen, um sowohl meine Begriffe von den äußeren Dingen zu berichtigen, als mich im Innern deshalb zu beruhigen. Die Gabe hiezu war wohl niemand nötiger als mir, den seine Natur immerfort aus einem Extrem ins andere warf. Alles, was daher von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Konfession, welche vollständig zu machen, dieses Büchlein ein gewagter Versuch ist." Nach der impulsiven, nachtwandlerischen Konzeption von „Werthers Leiden" empfindet es der Dichter, daß ihn diese Katharsis vom Selbstmord errettete. In einem Brief an Zelter heißt es über den Selbstmord: „Daß alle Symptome dieser wunderlichen, so natürlichen als unnatürlichen Krankheit auch einmal mein Innerstes durchbraust haben, daran läßt Werther wohl niemand zweifeln. Ich weiß recht gut, was es mich für Entschlüsse und Anstrengungen kostete, damals den Wellen des Todes zu entkommen, so wie ich mich aus manchem späteren Schiffbruch auch mühsam rettete und erholte". Bezeichnend genug weist hier Goethe auf die Ursachen hin: „Jener Ekel vor dem Leben hat seine physischen und sittlichen Ursachen: Jene wollen wir dem Arzt, diese dem Moralisten zu erforschen überlassen." Welcher speziellen Art diese Ursachen waren lehrt unzweideutig eine andere Stelle seiner Selbstbiographie: „Allein es war zu spät! ich hatte Ännchen wirklich verloren, und die Tollheit, mit der ich meinen Fehler an mir selbst rächte, indem ich auf mancherlei unsinnige Weise in meine physische Natur stürmte, um der sittlichen etwas zuleide zu tun, hat sehr viel zu den körperlichen Übeln beigetragen, unter denen ich einige der besten Jahre meines Lebens verlor; ja ich wäre vielleicht an diesem Verluste völlig zu Grunde gegangen, hätte sich nicht hier das poetische Talent mit seinen Heilkräften besonders hilfreich erwiesen."

Mit tiefer psychologischer Einsicht haben darum auch die Dichter ihr Leben und Schaffen niemals als vollwertig empfunden, sondern nur als notgedrungenen äußersten Ausweg zur Erhaltung des seelischen Gleichgewichtes. So schreibt Schiller an Henriette von Wolzogen (30. Mai 1783): „Wie klein ist doch die höchste Größe eines Dichters gegen den Gedanken glücklich zu leben." Bei Byron heißt es im Tagebuch (24. November 1813): „Ich habe die feste Überzeugung, der große Lärm, den man der Schriftstellerei und den Schreibern macht, ist nichts als ein Zeichen der Verweichlichung, Entartung, Schwächlichkeit. Wer wird wohl schreiben, sobald er nur etwas Besseres zu tun hat? Handlung, Handlung, Handlung! sagte Demosthenes. — Handlungen rufe auch ich, aber nicht Schriftstellerei, vor allem nicht Reimerei! Man sehe sich doch einmal das erbärmliche eintönige Leben der

[1]) Ähnlich schreibt er Ende April 1781 an Frau von Stein: „Ich danke den Göttern, daß sie mir die Gabe gegeben, in nachklingende Lieder das eng zu fassen, was in meiner Seele immer vorgeht."

ganzen Sippe an.“ Und in seinem oben zitierten Briefe (10. Oktober 1813) heißt es weiter: „Mir sind die Talente der Tat lieber — ich ziehe Krieg, Politik, Wissenschaft all den Spekulationen dieser bloßen Träumer eines andern Daseins (nicht eines religiösen, nur eines imaginären) und Zuschauern dieser Apathie vor. Ekel und vielleicht Unvermögen haben mich jetzt zum bloßen Zuschauer gemacht. Aber gelegentlich hielt ich mich schon in den aktiven und tumultuösen Abteilungen der Existenz auf, und hierauf allein blickt mein Gedächtnis mit Befriedigung, obgleich es nicht die besten Teile waren.“ Platen schreibt beim Tode Jean Pauls ins Tagebuch (17. X. 1825): „Wenn die Dichtkunst nicht wie ein Zwang auf dem Menschen läge, wer wollte sich ihr unterziehen.“ Besonders ergreifend bringt Richard Wagner diese Empfindung der Kunst als kraftlosen Lebenssurrogats zum Ausdruck. Zu Anfang des Jahres 1852 schreibt er aus Zürich an seinen Freund Uhlig: „Lieber Freund! mir kommen jetzt oft eigene Gedanken über „die Kunst“ an, und meist kann ich mich nicht erwehren zu finden, daß, hätten wir das Leben, wir keine Kunst nötig hätten. Die Kunst fängt genau da an, wo das Leben aufhört, wo nichts mehr gegenwärtig ist, da rufen wir in der Kunst ich wünschte. Ich begreife gar nicht, wie ein wahrhaft glücklicher Mensch auf den Gedanken kommen soll, Kunst zu machen: nur im Leben kann man, — ist unsere Kunst sonst nicht nur ein Geständnis unserer Impotenz? — Gewiß! wenigstens unsere Kunst ist dies, und alle die Kunst, die wir aus unserer gegenwärtigen Unbefriedigung im Leben heraus uns vorzustellen vermögen! Sie ist all nur möglichst deutlich ausgedrückter Wunsch!“ Ähnliche Ansichten spricht er wiederholt aus; so schreibt er am 2. Mai 1860 aus Paris an Mathilde: „Ja immer im Widerstreit sein, nie zur vollsten Ruhe seines Innern zu gelangen, immer gehetzt, gelockt und abgestoßen zu sein, das ist eigentlich der ewig brodelnde Lebensprozeß, aus dem des Künstlers Begeisterung wie eine Blume der Verzweiflung hervorbricht.“

Aber nicht bloß in derartigen direkten Äußerungen, sondern weit häufiger in zum Teil unbewußten, zum Teil absichtlich verhüllten und verallgemeinerten Geständnissen haben große Dichter diesen Konflikt zwischen Kunst und Leben, der mit dem Verzicht auf das „Leben“ endet, charakteristischer Weise immer als Wahl zwischen Weib und Kunst dargestellt und damit den Sinn dieses „Lebens“ unzweideutig verraten. Ibsens letztes Wort, sein dramatischer Epilog: „Wenn wir Toten erwachen“, stellt nichts dar als die schmerzliche Erkenntnis des Künstlers, daß er sein Leben vergeudet habe, indem er statt zu leben phantasierte.

Professor Rubek (ernst): Dieser ganze Künstlerberuf und die ganze künstlerische Tätigkeit — und alles, was damit zusammenhängt, — fing mir an, so von Grund aus leer und hohl und nichtig vorzukommen.

Frau Maja: Was wolltest du denn statt dessen?

Rubek: Leben, Maja.

— —

Rubek (wiederholt wie im Traum): Sommernacht auf Bergeshöhen. Mit dir. Mit dir. (Seine Augen begegnen den ihrigen). Ach Irene, — das hätte das Leben sein können. Und das haben wir verscherzt alle beide.

Irene: Was unwiderbringlich verloren ist, sehen wir erst, wenn (bricht kurz ab).

Rubek: (sieht sie fragend an.) Wenn —?

Irene: Wenn wir Toten erwachen.

Rubek (Schüttelt schwermütig den Kopf): Ja, was sehen wir da eigentlich?

Irene. Wir sehen, daß wir niemals gelebt haben.

Und jüngst hat Gerhart Hauptmann in einem stark autobiographisch gefärbten Drama: „Gabriel Schillings Flucht“ (Neue Rundschau, Januar 1912) das gleiche Thema von der Wahl des Künstlers zwischen dem Weib und dem Schaffen sichtlich aus persönlichen Erlebnissen heraus gestaltet.

Außer in der „Ahnfrau“ und zwei sogleich zu besprechenden Pubertätsdichtungen, denen der infantile Bruderhaß zu Grunde liegt, äußert sich im späteren dichterischen Schaffen Grillparzers der Inzestkomplex nur unter starker Verhüllung (z. B. in „Traum ein Leben“) und auf dem Wege weitgehender Affektverschiebung (z. B. Medea). Wir haben also auch hier wieder den für das psychologische Verständnis der dichterischen Schöpferkraft bedeutsamen Fall vor uns, daß ähnlich wie bei Hebbel, Schiller, Kleist und vielen anderen Dichtern einige Fragmente aus der Pubertätszeit und ein oder zwei Jugendwerke als heftige impulsive Reaktion auf die infantile Inzesteinstellung erscheinen, während das spätere dichterische Schaffen sich mit mehr oder weniger Freiheit diesem Thema zu entziehen sucht, aber die aus der infantilen Einstellung lebendig gebliebenen Affekte immer noch die dramatische Gestaltungskraft speisen. Man könnte hier allerdings noch eine andere Auffassung geltend machen, die den persönlichen Anteil des Dichters am Inzestkomplex nur so weit gelten lassen möchte, daß die künstlerischen Fähigkeiten sich bei ihren Äußerungen eben jener zu der frühen Zeit (Pubertät) vorherrschenden Komplexe der Ablösung von den Eltern bemächtigen, wie sie später andere, aktuell bedingte Konflikte des Seelenlebens zu einem befriedigenden Abschluß bringen. Auf Grund unserer Erfahrungen aus der Neurosenpsychologie [1]) und der

[1]) Zu den typischen Reaktionen auf eine übermächtige Fixierung am Familienkomplex gehört die fluchtartige Loslösung vom Elternhaus, die fast immer den Beginn der dichterischen Laufbahn einleitet und sich im Leben so oft wiederholt als eine gleiche, aus infantilen Quellen erfolgende Fixierung (meist an ein Liebesobjekt) durch die als reales Korrelat der Abwehr aufzufassende Flucht (Freud: Traumdeutung) gewaltsam gelöst wird. Daß Goethes Reisen stets einer Flucht entsprachen, hat er wiederholt gestanden. Ebenso ist Schillers Flucht aus Stuttgart eine ge-

vergleichenden Völkerpsychologie müssen wir jedoch dem Inzestkomplex, wie ihn Freud als spezifisch-ätiologisches Moment der Neurosen erkannt hat, auch einen ganz besonderen Einfluß auf den Durchbruch der künstlerischen Produktionen und der Besonderheit ihres Inhalts und der Form zuschreiben. Wie mit der Verdrängung der realen Inzestmöglichkeit die vom Ödipus-Komplex erfüllte mythische Phantasietätigkeit einsetzt, so bricht auch beim Individuum auf Grund einer unzureichenden Verdrängung dieser Regungen bei entsprechender Veranlagung und intellektueller Begabung die dichterische Phantasieproduktion gerade dann durch, wenn die von der Pubertät geforderte Ablösung der Libido von den Eltern infolge allzu intensiver Fixierung nicht gelingt. Der Dichter sagt gleichsam mit seinem Werk, daß er vom Elternkomplex nicht losgekommen ist und dies macht auch sein eigentlichstes Charakteristikon aus: es bedingt sein Stehenbleiben auf einer gewissen primitiven Stufe das Gefühlslebens, die kulturgeschichtlich der Stufe der Mythenbildung ungefähr entspricht. Aber noch weiter können wir die Bedeutung des Inzestkomplexes für den Durchbruch des dichterischen Gestaltungstriebes spezifizieren. Wir sprachen vorhin von der Notwendigkeit einer gewissen intellektuellen Begabung, welche als Vorbedingung für das Ausleben des Inzestkomplexes in der dichterischen Phantasie gelte. Nun wissen wir aber aus den Psychoanalysen, daß eine solche vorzeitige und besondere Begabung, wie sie die meisten Dichter schon in früher Kindheit verraten, einer vorzeitigen Sexualentwicklung parallel geht,[1]) die wieder nur der Ausdruck

waltsame Loslösung vom Elternkomplex und später ist er wiederholt in ähnlicher Weise aus Mannheim und Dresden wegen drohender Liebesfixierung geflohen. Hieher gehört ferner Wagners Flucht aus Dresden, die seine bedeutsamste Schaffensperiode einleitet, Shakespeares Flucht von seiner Familie nach London, Hebbels Loslösung vom Elternhaus, als er in den Jünglingsjahren nach Hamburg ging, Ibsens Loslösung von seiner Familie („Weißt du, daß ich mich fürs ganze Leben von meinen eigenen Eltern, von meiner ganzen Familie fortgemacht habe.“ An Björnson aus Rom, 9. Dezember 1867). Schließlich sei noch auf Kleists krankhaften und fluchtartigen Reisedrang hingewiesen, den Sadger („H. v. Kleist“, 1909) als „Assoziationswiderwillen“ faßt. Doch zeigen uns die Fluchtversuche der Neurotiker und nicht neurotischer Individuen in der Pubertät, daß es sich ursprünglich dabei um ein äußeres Korrelat der vergebens versuchten innerlichen Loslösung und psychischen Abwehr des Elternkomplexes handelt. Auch für Grillparzer und die Zwangsneurose seines Bruders Karl spielt die „Reise“ eine bedeutsame Rolle (siehe oben). Die Beziehungen des Inzestkomplexes zum Reisedrang hat auch Dr. v. Winterstein in seiner Studie: „Zur Psychoanalyse des Reisens“ („Imago“, I, 1912) verfolgt.

[1]) Geständnisse der Dichter über ihre sexuelle Frühreife wären in großer Zahl beizubringen. Byrons eigenes Geständnis über das frühzeitige Erwachen seiner erotischen Leidenschaft haben wir bereits (S. 141) erwähnt. Zu nennen ist hier noch die leidenschaftliche Neigung des achtjährigen Knaben zu Mary Duff und die Liebe des Zwölfjährigen zu einer jungen Verwandten, worüber Byron im Tagebuch schreibt: „Mein frühester dichterischer Versuch rührt schon aus dem Jahre 1800 her. Es war das erste Aufglühen meiner Leidenschaft für meine Cousine Margarete Parker, Tochter des Admirals Parker, eines der schönsten unter allen vergänglichen Wesen.“ Mit 15 Jahren entbrannte er in leidenschaftlicher Liebe für eine um etliche Jahre ältere Verwandte. Die Liebesneigung zu seiner Stiefschwester Augusta wird in

ursprünglich stärkerer Sexualtriebe ist. Diese bewirken aber durch ihre vorzeitige Neigung zur Betätigung einerseits jene intensive Fixierung an Eltern und Geschwistern, wie sie eben den Inzestkomplex charakterisiert, anderseits ein entsprechendes Übermaß von Phantasietätigkeit, wie es der Dichter für seine Produktionen braucht. Was der Dichter so letzten Grundes mit dem Neurotiker gemeinsam hat, ist der übermächtige, vorzeitig nach Betätigung und Phantasiebildung drängende Sexualtrieb und die zu seiner Eindämmung erforderlichen mächtigen Hemmungen, die das Schuldgefühl konstituieren. Bis zu diesen Konflikten läuft die Entwicklung ziemlich parallel; dann findet aber der Künstler den Weg, das schädliche Übermaß an unbezähmbarem Trieb und an drückendem Schuldgefühl in rechtfertigender Befreiung unter sozialer Sanktion zu entladen, während der Neurotiker zwischen Trieb und Schuldgefühl schwankend des Konfliktes in keiner Weise Herr zu werden vermag.

Ganz deutlich wird diese Beziehung zwischen Kunstschaffen und Neurose bei einer Vergleichung Grillparzers mit seinen Brüdern. Der Dichter war der älteste Sohn (geboren 1791); ein Jahr später kam sein Bruder Karl zur Welt, im folgenden Jahr Kamillo († 1865) und als letzter Adolf (1800), der im Alter von 17 Jahren (1817), nach dem mißglückten Versuch, sich in einer Dichtung zu befreien, an seiner Neurose zu Grunde ging, indem er sich ertränkte. Auch Grillparzers Mutter endete durch Selbstmord, den sie in einem Anfall von Geistesstörung (sie litt nach Grillparzers eigener Angabe an mania menstrualis periodica) beging. Das Verhältnis der Brüder zueinander war kein liebevolles. In der Selbstbiographie schreibt Grillparzer, man könne sich verschiedenere Charaktere als diese Brüder nicht denken. In zwei Jugenddramen, die Grillparzer mit 17 Jahren, also 9 Jahre vor der Ahnfrau schrieb, ist der Bruderhaß das treibende Motiv. In „Blanka von Kastilien" haßt Fedriko seinen natürlichen Bruder Don Pedro, den König von Kastilien, und liebt dessen Gattin Blanka, die diese Liebe erwidert. Dieses typische Motiv der Rivalität zweier Brüder um dasselbe Weib (in der Regel die Schwester) entspricht der Rivalität von Vater und Sohn um die Neigung der Mutter. Bei Grillparzer repräsentiert dieses gemein-

Kap. XVIII besprochen. Auch von Dante ist ein vorzeitiges Auftreten der erotischen Leidenschaft bekannt, von Hebbel wissen wir, daß er bereits mit vier Jahren, in der ersten Klasse der Klippschule, von heftiger Liebe zu Emilie Voss ergriffen wurde, welche Neigung bis zum 18. Lebensjahre dauerte und noch in eine Szene seiner letzten, unvollendeten Dichtung „Demetrius" hineinspielt. Schillers Neigung zu seiner Schwester Christophine ist in Kap. XX besprochen. Goethes Verhältnis zu Mutter und Schwester in Kap. XVI. Fast alle Dichterbiographien, noch mehr die Selbstbiographien, erwähnen diese vorzeitige Kinderliebe. Theodor Fontane beginnt die autobiographische Skizze über sein Erstlingswerk mit den Worten: „Es ist schwer, die erste Liebe festzustellen; hat man sie, oder glaubt man sie zu haben, so findet sich in der Regel, daß es noch eine allererste gab. Ein verstorbener Freund von mir war denn auch wirklich bei dieser retrospektiven Untersuchung bis an sein viertes Lebensjahr zurückgeraten" (Die Gesch. d. Erstlingswerkes, hg. v. K. F. Franzos, S. 3).

schaftliche Liebesobjekt der beiden Brüder natürlich nicht die Schwester, sondern die Mutter, was sich schon darin verrät, daß dieses Objekt hier eine verheiratete Frau (wie beim Rettertypus Freuds) und nicht wie gewöhnlich beim Geschwisterinzest ein Mädchen ist. Don Pedro, der König, stellt also sowohl den gehaßten Vater als auch den ebenso gehaßten Bruder dar, der hier als natürlicher Bruder eingeführt wird; auch in dieser Kompromißfigur finden wir die Verschiebung des Vaterhasses auf den Bruder wieder (ähnlich wie beim König im Hamlet). Auch sonst finden sich alle Charakteristika des Inzestdramas vor; Fedriko betet zur heiligen Jungfrau:

„Daß sie vor bösen Träumen mich beschütze!"

Die geschlechtliche Vereinigung der Liebenden ist durch das Symbol des gemeinschaftlichen Todes ersetzt. Als Fedriko alles verloren sieht, ruft er aus:

„Nun mag der Tod uns immerhin erscheinen,
Er trennt uns nicht, er kann uns nur vereinen."

In einem zweiten Jugendwerk: Robert, Herzog von der Normandie, haßt Heinrich seinen Bruder Robert in Analogie von Franz und Karl Moor.[1]) Außer in diesen zwei Jugendwerken kommt der Bruderhaß in Grillparzers Dichtung nirgends unverhüllt und als Hauptmotiv der Handlung zum Vorschein, außer in dem Trauerspiel „Ein Bruderzwist in Habsburg", wo er in bedeutsamer Verknüpfung mit unbewußten homosexuellen Neigungen auftritt. Um so deutlicher kommt er in der ganzen Familienkonstellation und insbesondere im Schicksal Karl Grillparzers zum Durchbruch. Während es nämlich dem Dichter gelang, den infantilen Haß, nach seiner Befriedigung in den stürmischen Jugendwerken, später ziemlich glücklich zu verdrängen, ja zum großen Teil ins Ethische zu veredeln, trieb die mißglückte Abwehr dieses Hasses seinen Bruder Karl in die Neurose. Die reiche Ausbeute an psychologischen Erkenntnissen, die uns dieser Fall bietet, rechtfertigt seine ausführliche Darstellung. Am 30. März 1836 trat Grillparzer seinen Urlaub zu einer Reise nach Frankreich und England an. Im Juni desselben Jahres erhielt er von seinem Freunde Karajan aus Wien die Nachricht, daß sich sein Bruder Karl (geboren am 1. März 1792, gestorben am 30. Januar 1861),[2]) der damals Zollbeamter in Salzburg war, am 13. Mai 1836 eigenmächtig und heimlich von seinem Amte sowie von Weib und Kindern entfernt hatte und sich in einem Anfall von Sinnesverwirrung beim Gerichte in Wien eines an einem

[1]) Man beachte, daß Franz und Karl die Vornamen Grillparzers und seines verhaßtesten Rivalen, seines Bruders Karl, waren.

[2]) Karls einziger Sohn vergiftete sich kurz vor dem für seine Trauung angesetzten Tage ohne ersichtliche Veranlassung. Es ist von Interesse, daß auch der Dichter immer vor dem Heiraten zurückschreckte.

Handwerksburschen begangenen Mordes bezichtigt hatte. Grillparzer schrieb noch aus München am 30. Juni 1836 einen Brief an Karajan, worin er bemerkt, er werde suchen, die Familienkrankheit der Söhne seines Vaters nicht im ganzen Maße auf sich selbst übergehen zu lassen. Es heißt dann weiter in dem Schreiben: „Mein Bruder hat ähnlichen Unsinn schon früher gemacht, ohne wahnsinnig zu sein, aber letztere Deutung ist für ihn die günstigere, es mag daher nur dabei bleiben.“ Im Juli 1836 verfaßte Grillparzer — nach Wien zurückgekehrt — einen „Bericht an das Wiener Kriminalgericht über seinen Bruder Karl“. Das überaus wichtige Dokument steht in der von Sauer und Glossy herausgegebenen Sammlung der Briefe und Tagebücher Grillparzers. In diesem Bericht versucht Grillparzer die Handlungsweise seines Bruders begreiflich zu machen und kommt dabei — indem er eigene unbewußte Regungen zu klären sucht — in der Deutung des Zwangsymptoms seines Bruders erstaunlich weit. Nur die eigentliche Lösung bleibt ihm natürlich unzugänglich, ebenfalls infolge seiner eigenen unbewußten Einstellung, die dieser letzten Enthüllung Widerstand leistet. Ich gebe den Bericht Grillparzers nur im Auszug wieder und unterstreiche die für das Verständnis des Symptoms bedeutsamen Stellen.

Der Anfang des Berichtes lautet: „Karl Grillparzer, zweiter Sohn des noch jetzt in rühmlichem Angedenken stehenden hiesigen Advokaten Wenzel Grillparzer, zeigte schon in seiner frühesten Jugend Spuren eines zurückgezogenen, menschenscheuen, durch Widerwärtigkeiten anfangs heftig aufgeregten, dann aber ebenso ängstlich verzagten, übrigens gutmütigen, harmlosen, herzlicher Zuneigung fähigen Charakters.“ Grillparzer erzählt dann manches andere aus der Kindheit seines Bruders, das wohl interessant, aber nicht von besonderer Bedeutung für die Analyse ist. Karl wurde dann Soldat: „Aus Furcht, teils von den Franzosen als Selbstranzionierter erkannt zu werden, teils unserem schwerkranken Vater durch die Angst um ihn den Tod zu bereiten, entfernte er sich (nach einem Besuch) nach einem Gespräch mit mir auf der Stelle wieder und ließ acht Jahre nichts von sich hören.“ Nach dem Sturz Napoleons kam er wieder nach Österreich: „Unser Vater war tot, ich selbst außer stande, für ihn etwas zu tun, er blieb daher, was er war, gemeiner Soldat, nur erhielt ich so viel, daß er zur Linderung seiner Kopfleiden, die sich nunmehr zu einer furchtbaren Hemikranie ausgebildet hatten, ins Militärspital gebracht, für die Klinik ausgesondert und dort mit Sorgfalt behandelt wurde.“ Als er dann den Dienst quittierte, brachte ihn der Dichter in den Gefällsdienst: „In seiner ganzen Dienstzeit fällt ihm ein einziges Disziplinarvergehen zur Last, das mit dem gegenwärtigen zu viel Ähnlichkeit, und somit durch Darlegung einer bestimmten Gemütsrichtung dieses letztere zu sehr erläutert, als daß ich es übergehen könnte: daß er nämlich nach einem stürmischen Auftritte mit einem als widerlich bekannten

Einnehmer, seinem Vorgesetzten, mit Zurücklassung einer schriftlichen Anzeige, ohne die Bewilligung abzuwarten, Dienstposten und Familie verließ, zu mir nach Wien kam und mir seinen Entschluß ankündigte, nicht länger leben zu wollen, übrigens auf die erste Zurede in Tränen ausbrach, seinen Fehler gestand, sich wie ein Kind weinend von mir nach Hause führen ließ und ebenso bereit wieder zurückkehrte . . . Die früher häufigeren, nun seit zwölf oder fünfzehn Jahren nicht wieder zurückgekehrten Ausbrüche dieser halb körperlichen, halb moralischen, übrigens nie von eigentlichem Wahnsinn begleiteten inneren Störungen haben immer das Charakteristische, daß sie mit völliger Verzagtheit anfangen, in eine Art wilder Verstocktheit ausarten, und endlich mit der vollkommensten Zerknirschung und Reue endigen . . . dabei ist seine vorherrschende Stimmung, sich als ausgeschieden von der Menschengesellschaft, als zum Unglück bestimmt zu betrachten; **besonders aber beherrscht ihn eine fast abergläubische Furcht, mich seinen Bruder,** den er, nicht ganz mit Unrecht, als seine einzige Stütze betrachtet — **zu verlieren.** Schon als ich im verflossenen Jahre eine jetzt ausgeführte **Reise** nach Frankreich und England ins Werk setzen wollte, schrieb er mir die kläglichsten Briefe, **beschwor mich, die Gefahren** eines solchen Unternehmens **zu bedenken,** was aus ihm und den Seinen **im Fall eines mir zustoßenden Unglücks** werden sollte, und war durch alle Gegengründe kaum zu trösten. Als ich daher am Ende des heurigen Monats März meine Abreise wirklich antrat, war meine Sorge, ihn davon zu benachrichtigen und ihn vor allem sicher zu stellen, daß die monatlichen Beiträge, die ich ihm teils zur Abtragung seiner Kaution, teils zur Erleichterung seiner häuslichen Lage zu senden pflege, richtig mit Eingang des Monats bei ihm einträfen; und ich bin überzeugt, daß hierin der Grund seiner nachfolgenden Verwirrung einzig und allein zu suchen ist. Man hat erhoben, daß ungefähr sechs Wochen vor seiner Entweichung er in eine ungewöhnliche Schwermut verfiel, daß er mit niemandem sprach, niemanden grüßte, tagelang stumm und in sich gekehrt vor dem Amte auf und nieder ging. Dieser Zeitpunkt fällt mit dem meiner Abreise genau zusammen. Seine alte Befürchtung war wiedergekehrt, **er glaubte mich in Gefahr,** sich selbst und das Schicksal der Seinen bedroht. An einem abgeschiedenen Orte, ohne Freund, der ihn trösten konnte, mit einer Gattin, die, so brav sie ist, doch durch den Grad ihrer Bildung sich außer stande findet, ihm Gründe und Schlüsse an die Hand zu geben, mußte sich diese Ängstlichkeit bald zur fixen Idee steigern. Unglücklicherweise kam der Brief meines Bevollmächtigten mit dem monatlichen Beitrag, der am 3. Mai auf die Post gegeben wurde, und der am 5. in Salzburg ankam, erst am 15. in Großgemein an, zu einer Zeit, wo er sich (am 13.) bereits entfernt hatte. **Es mußte mir also ein Unglück begegnet sein,** was die sonst so regel-

mäßigen Sendungen ins Stocken brachte, und selbst, daß er in seiner nachfolgenden Verwirrung bis nach Wien ging, zeigt, wie bestimmt sich damals seine Furcht ausgeprägt hatte, und wie ihm dunkel vorschwebte, **nur dort könne er Gewißheit über mein Schicksal erhalten.** Ob er sich noch gegenwärtig dieser Gedankenfolge erinnert, weiß ich nicht; daß sie aber so war, will ich bei meiner Kenntnis seines Charakters uud seiner Gemütslage beschwören."

Dazu kam dann noch, wie Grillparzer bemerkt, eine Rechnungsbemängelung. „Auf diese Art von allen Seiten bestürmt, war seine Besinnungskraft so unverhofftem Schlage nicht mehr gewachsen. Er verließ Haus und Amt, wurde drei Tage lang in Salzburg gesehen, wo er in die Lesung eines vor sich gehaltenen Papieres vertieft, in den Straßen umherging, und kam endlich nach Wien, wo er sich selbst der Behörde überlieferte, und jenes entsetzlichen Verbrechens anklagte, das seiner Gutmütigkeit wie seinem Mute gleich fremd ist." Dazu ist noch eine Stelle aus dem schon erwähnten Brief Grillparzers an Karajan anzuführen: „Erst die Selbstvorwürfe während der Reise, das Hilflose seiner Lage in Wien, wohin er mechanisch ging, wie er sich denn in allen solchen Fällen an mich wendete, der Gedanke an die Sorge seiner Familie brachte jene Abirrungen des Geistes hervor, die vorübergehen werden."

Auf Grund dieser Darstellung Grillparzers und des Gutachtens der Ärzte, wurde Karl — da sich die Mordanschuldigung als falsch erwiesen hatte — als mit „melancholischem Wahnsinn" behaftet entlassen und von der Zollgefällsdirektion mit halbem Gehalt pensioniert.

Der Fall ist nun in mancher Beziehung überaus lehrreich. Es ist erstaunlich, wie weit Grillparzer selbst in der Deutung der Symptome kommt. Die Hauptsache, die abergläubische Furcht Karls, daß seinem Bruder etwas zustoßen könne, hat Grillparzer ganz richtig als das treibende Motiv der Neurose hervorgehoben, aber die tiefere Wurzel dieser Furcht und der weitere Zusammenhang mit der Beschuldigung des Mordes an dem Handwerksburschen, bleibt ihm natürlich verborgen. Die Psychoanalyse hat es ermöglicht, den unbewußten Sinn solcher anscheinend absurder Zwangsvorstellungen und Zwangsvorwürfe als verdrängte Todeswünsche gegen eine ehemals geliebte Person zu verstehen. Der aus der infantilen Rivalität stammende Bruderhaß, den der Dichter künstlerisch auszuleben und so zu überwinden vermochte, führte bei seinem unglücklichen Bruder zur mißglückten Verdrängung und Neurose und es beweist nur die gleichsinnige, aber glücklich überwundene ähnliche Einstellung des Dichters gegen seine Brüder, wenn er im Verständnis der Zwangsneurose so weit gekommen ist, daß die Psychoanalyse nur den Schlußpunkt hinzusetzen hat, von dem aus allerdings die ganze Neurose in einem anderen Lichte erscheint. Bei Karl weist schon der Umstand, daß er sich einst nach einem Streit mit seinem Bruder vom

Vaterhause entfernte und acht Jahre nichts von sich hören ließ, auf eine mächtige Abwehr der Haßgedanken gegen den Bruder und auf die Furcht vor ihrer Äußerung hin. Ebenso entfernt er sich dann „nach einem stürmischen Auftritt mit einem als widerlich bekannten Vorgesetzten“ vom Amte und geht zum Bruder nach Wien, um ihm mitzuteilen, daß er nicht länger leben wolle. In diesem Vorgesetzten sieht er — infolge einer Verschiebung — wieder nur seinen ältern Bruder, mit dem er seinerzeit auch eine unangenehme Auseinandersetzung hatte.

Aber die gegen seinen Bruder gerichteten unbewußten Haßgedanken und Mordimpulse haben sich nun — als Abwehrerscheinung — gegen ihn selbst gewendet (Selbstbestrafung). Daher rührt auch seine vorherrschende Stimmung, „sich als ausgeschieden von der menschlichen Gesellschaft, als zum Unglück bestimmt zu betrachten“ und seine ewigen Selbstvorwürfe, die sich schließlich zur Selbstanklage steigern. Diese in einem gewissen Sinne wohlberechtigten Selbstvorwürfe entspringen den verdrängten Haßgedanken und Mordimpulsen und äußern sich im Bewußtsein in der Abwehrform übergroßer Besorgnis um Gesundheit und Leben des Bruders. Dieser Ausdruck verdrängter Todeswünsche in der Abwehrform einer übertriebenen Besorgnis um die im Unbewußten tödlich gehaßte Person ist eine typische neurotische Erscheinung; wir fanden sie bereits bei der Mutter Byrons (vgl. S. 140) und verweisen hier auf die vorbildliche Analyse Freuds, der in der „Traumdeutung“ (1. Aufl. S. 180) den Fall eines hysterischen Mädchens durchleuchtet hat, das in einer tobsüchtigen Verworrenheit eine ganz besondere Abneigung gegen ihre Mutter zeigte, während sie in ihrer späteren Phobie unter der quälenden Zwangsvorstellung litt, daß der Mutter etwas geschehen sei. „Von wo sie immer sich befand, mußte sie dann nach Hause eilen, um sich zu überzeugen, daß die Mutter noch lebe.“ Hier wird nun ganz klar, daß die Reise der im Unbewußten gehaßten Person deswegen so leicht zum Ausbruch der Neurose führen kann, weil sie die ehemalige infantile Vorstellung des „Wegseins“, der endlichen Abwesenheit des störenden Nebenbuhlers und Konkurrenten realisiert. Der nächstliegende bewußte Gedanke ist wohl der, daß einem auf der Reise eben eher etwas zustoßen könne, als zu Hause. Eine solche Besorgnis hat aber durchaus nichts Neurotisches an sich; das Neurotische daran ist erst das Übermächtigwerden dieser Besorgnis und die Verdrängung aller andern Gedanken durch diese „überwertige“ Idee. Dieser neurotische Zug entspricht aber einer Reaktion gegen unbewußte Todeswünsche und den daraus folgenden Selbstvorwürfen: wenn diese unerträglich wurden, mußte Karl stets die Möglichkeit haben, sich von dem Wohlergehen des Bruders zu überzeugen, weswegen er ihn ja so oft unvermutet in Wien besuchte; er mußte sich seiner Existenz versichern. Diese Möglichkeit aber war ihm genommen, solange der Bru-

der auf Reisen war. Doch verrät der Umstand, daß er unter dem Zwang seiner unbewußten Impulse wieder nach Wien ging (da „ihm dunkel vorschwebte, nur dort könne er Gewißheit über mein Schicksal erhalten“), wieder nur die Absicht, sich vom Wohlbefinden des Bruders, dem er im Unbewußten den Tod wünscht, persönlich zu überzeugen. Daß er sich endlich am selben Ort, wo er seinen Bruder nun vermißt, des Mordes beschuldigt, läßt mit Sicherheit darauf schließen, daß sich hinter dem von ihm angeblich ermordeten Handwerksburschen sein Bruder Franz verbirgt. Aber auch dieser „Handwerksbursch“ ist nicht zufällig gewählt. Der wandernde Handwerksbursch, der typische Reisende, ist ja eine bekannte Figur (Bruder Straubinger) und so mag vielleicht über diese Brücke, der noch andere uns nicht bekannte Motivierungen als Stütze dienten, die Abwehrtendenz den auf den Bruder gerichteten Mordimpuls auf den typischen Reisenden, den wandernden Handwerksburschen, verschoben haben. Daß Karl selbst in seiner früheren Zeit weit herumgekommen und viel gereist war, determiniert gewiß auch die Wahl des Handwerksburschen im Sinne der Selbstbestrafungstendenz. Ins Bewußtsein übersetzt ließen sich die Motive der Zwangshandlung, auf der Basis des unbewußten Hasses und seiner Abwehr, etwa so darstellen: Karl, immer in steter Besorgnis um Leben und Gesundheit des Bruders (Reaktion gegen den Todeswunsch im Unbewußten), weiß seinen Bruder auf Reisen und vermißt eine Nachricht von ihm. Wäre seinem Bruder auf der Reise wirklich ein Unglück zugestoßen, so wäre Karl fest überzeugt gewesen, dieses Unglück — durch seinen unbewußten Wunsch danach — verschuldet zu haben: der Bruder sei zu Grunde gegangen, weil er es gewünscht hatte.[1]) Daraus ist nun die ganze Besorgnis zu erklären, mit der ihn sein Gewissen peinigte. Nun, da er sich vom Wohlbefinden des Bruders nicht überzeugen kann und auch keine Nachricht von ihm hat, muß ihm, da er es ja im Unbewußten wünscht, ein Unglück zugestoßen sein, muß er tot sein; also ist sein Wunsch realisiert und folglich hat er ihn ermordet: daher rührt die Mordanschuldigung, deren Verschiebung auf den Handwerksburschen die Bedingung der Zulassung zum Bewußtsein ist. In dieser Entstellung wäre es den unbewußten Impulsen leicht möglich gewesen, auch ihre motorische Entladung und Realisierung durchzusetzen. Hätte Karl dann wirklich einen Handwerksburschen ermordet, so hätte sich sein Bruder Franz die Verirrung Karls auch nicht erklären können, ebenso wenig wie seine Richter, und er wäre als Mörder verurteilt worden,[2])

---

[1]) Auf die Ähnlichkeit dieser Zwangsprojektion mit dem fast neurotischen Glauben des Baumeisters Solness (Ibsen) an die Wirkungen seines Willens sei hier nur aufmerksam gemacht. Er glaubt auch, es geschehe etwas, weil er es gewünscht hatte.

[2]) Ein Nebenumstand erscheint geeignet, einiges Licht in die Psychologie des Raubmörders zu werfen. Unmittelbar vor seiner Entfernung aus dem Amt entnahm Karl Grillparzer der Amtskasse widerrechtlich 41 Gulden. Der Dichter sucht dieses Motiv mit vollem Recht zu entkräften: „Die Leichtigkeit, sich Geld zu verschaffen, widerlegt

während doch klar ist, daß auch dann die unbewußten Mechanismen genau in derselben Weise gearbeitet hätten, nur mit dem Endeffekt einer motorischen Entladung nach außen (die Tat) statt der durch die hohe Verdrängung bedingten Entladung nach innen, die zur Neurose Anlaß gab. Von diesem Standpunkt betrachtet, eröffnet uns der Fall einen tiefen Einblick in die Psychologie des Verbrechers, des Mörders. Die seelischen Motive und Vorgänge bei einem Mord sind nicht so klar und selbstverständlich, wie der Anschein vermuten läßt. Vor allem kommt es verhältnißmäßig oft vor, daß sich der Mordimpuls gegen eine Person richte, der er ursprünglich gar nicht galt, und auf die er nur infolge unbewußter Verdrängungen und Verschiebungen gelenkt wurde. Ich bin auch hier weit entfernt davon, behaupten zu wollen, der Verbrecher sei immer neurotisch. Aber ebenso wie der Dichter kann er es oft sein; er leidet aber dann an einer Art „aktiver" Neurose, die sich in Handlungen und nicht wie beim passiven Psychoneurotiker in Phantasien äußert. Aus diesem neurotischen Anteil ergibt sich die bedeutsame Feststellung, daß auch beim wirklichen Verbrecher die Quelle der ungeheuern, abnorm mächtigen Affekte, welche die Triebkraft für die Mordtat abgeben, nicht ohne Erkenntnis der unbewußten Momente zu ermitteln ist. Erst dieser Affekt gibt, an die richtige Stelle eingesetzt, Aufschluß über die eigentlichen Motive. In diesem Fall wäre der Affekt aus der frühesten Kinderzeit der Haß gegen den erstgeborenen Bruder bei der Rivalität um die Mutter der tiefste Antrieb zum Mord gewesen. Der kindliche Wunsch nach Abwesenheit des störenden Konkurrenten wird in die Tat umzusetzten versucht.[1]) Es bestätigt sich hier die Formel, daß der Verbrecher das kindliche Denken in die Tat umsetzt; und so wie der Neurotiker nach Freuds Entdeckung den infantilen Typus des Denkens beibehalten hat, so muß man für den Verbrecher die Tendenz nach Umsetzung dieses infantilen Denkens in die Tat annehmen. Selbst der Dichter aber hat, wenn auch in vervollkomm-

auch den Einwurf, daß beim Ausbleiben der monatlichen Geldsendungen es mehr die dadurch verursachte pekuniäre Verlegenheit als die Besorgnis um mein Schicksal war, was seine Entweichung veranlaßte". — Dieses Geld hat Karl offenbar nicht seines reellen Wertes, sondern seiner psychologischen Bedeutung wegen an sich genommen, was auch daraus hervorgeht, daß er es für sich behielt und nicht im Haushalt verwendete. Er hat sich damit — im psychologischen, nicht im materiellen Sinne — die Geldsendung des Bruders ersetzt und sich so das seine Selbstvorwürfe beruhigende „Lebenszeichen" des Bruders vorgetäuscht. Dasselbe hat er auch mit dem Schriftstück bezwecken wollen, in dessen Lektüre vertieft er einige Tage vor seiner Anschuldigung in Wien in den Straßen Salzburgs umhergeirrt war. Hätte Karl, wie wir annehmen wollen, den Handwerksburschen tatsächlich ermordet, so hätte er ihn vermutlich auch, an Stelle der Amtskasse, aus den eben genannten psychologischen Gründen beraubt und wäre vielleicht als Raubmörder eines schmählichen Todes gestorben. Es wird hier der Mechanismus der „Vorlust" (Freud) beim Raubmord deutlich, da die Beute oft nur im Sinne einer Verlockungsprämie zur Überwindung der inneren Hemmungen wirkt, die dem verdrängten Mordimpuls entgegenwirken.

[1]) Auch in der Neurose wird die Abwesenheit des Bruders mit dem Totsein verwechselt, ganz wie im kindlichen Denken.

neter, veredelter Weise, das kindliche Denken beibehalten, wie z. B. auch die dem Kind und dem Poeten gemeinsame Lust am Reim und Wortspiel zeigt. Während aber der kulturell hochwertige Dichter Grillparzer den gehaßten Bruder in seinen Dramen, in der Scheinwelt des Theaters, spielerisch tötet, greifen die gleichen Mordimpulse Karls ins reale Leben über und stempeln ihn zum kulturell Minderwertigen; und während Franz in der „Ahnfrau" als Räuber und Mörder (Jaromir) seinen Haßimpulsen Luft macht, wird Karl fast wirklich zum Räuber und Mörder.[1]) Daß dieser Vergleich mehr als ein bloßes Wortspiel bedeuten darf, möge schließlich eine Notiz aus Hebbels Tagebüchern (II) zeigen: „Daß Shakespeare Mörder schuf, war seine Rettung, daß er nicht selbst Mörder zu werden brauchte. Und wenn dies, einer solchen Kraft gegenüber, zuviel gesagt sein könnte, so ist doch sehr gut eine gebrochene Dichternatur denkbar, bei der das in anderen Menschen gebundene und von vornherein ins Gleichgewicht gebrachte, im Künstler aber entfesselte und auf ein zu erringendes Gleichgewicht angewiesene elementarische Leben unmittelbar in Taten hervorbräche, weil die künstlerischen Produktionen in sich ersticken oder in der Geburt verunglücken."

---

[1]) Die „Räuberphantasie", die im dichterischen Schaffen auffallend häufig wiederkehrt (vgl. Schiller, Calderon, im folg. Kap.) geht gewiß auf die kindlichen Spiele und Phantasien zurück, in denen dem Räuber (ähnlich wie dem Zauberer) die Möglichkeit hemmungsloser Triebbefriedigung zugeschrieben wird. Den typischen Fall, daß ein Mann Bandit wird, um seinen Nebenbuhler zu töten, hat Lombroso (Zeitschr. f. Sex. Wiss., 1908, S. 424) mitgeteilt; daselbst findet sich auch ein Beispiel von Rivalität zweier Brüder um ein Mädchen aus dem Leben.

XV.

Das Ahnfrau-Schema.

(Zur Psychologie der ästhetischen Wirkung.)

> **Hebe dich weg, Entsetzliche!**
> **Kinder-, Bruder-, Vatermörderin!**
> **Was ist mir gemein mit dir?**
> **Grillparzer (Die tragische Muse).**

So wie im ersten Teil, bei der Besprechung des dichterischen Ausdrucks inzestuöser Neigungen zwischen Eltern und Kindern, ergeben sich auch hier wieder wenige typische Dramenformen, von denen wir die Type: Haß gegen den Vater — Liebe zur Schwester, nach dem für uns bedeutsamsten Vertreter dieser Gruppe, das Ahnfrau-Schema nennen. Ich greife zwei Dramen dieser Gruppe heraus: Calderons Schauspiel: „Die Andacht zum Kreuze" und Voltaires Mahomet. Beide Werke haben noch ein ganz besonderes Interesse für uns: Calderons Stück war Grillparzers Vorbild bei der Schöpfung der Ahnfrau, Voltaires Trauerspiel hat Goethe in deutscher Sprache nachgedichtet. In seiner Selbstbiographie schreibt Grillparzer über die Zeit des Erwachens seines Dichtertriebes: „Da erschien Schlegels Übersetzung einiger Stücke Calderons, von denen mich besonders die Andacht zum Kreuze anzog." Wir wissen, daß diese Anziehung von den unbewußten Regungen des Empfangenden ausgeht und die unbewußt in dem Werk geäußerten Regungen des Schaffenden betrifft. In dem besonderen Falle, wo ein solches Interesse für einen bestimmten Stoff sich nicht im ästhetischen Genießen erschöpft, sondern zur selbständigen Nachbildung oder zur Übersetzung führt, erhalten wir lehrreiche Einblicke in die Bedingungen des ästhetischen Wohlgefallens und der Kunstwirkung, die auch dort von unbewußten Motiven entscheidend bestimmt ist, wo sich diese nicht in eigenen schöpferischen Produktionen verraten.

Der Inhalt von Calderons Schauspiel lautet in gekürzter Wiedergabe: Curcio hat einen Sohn Lisardo und eine Tochter Julia. Eusebio, der sich in Julia verliebt hat und sich ihr zu nähern versucht, wird von ihrem Bruder Lisardo zum Duell herausgefordert. Lisardo

fällt von der Hand Eusebios und Curcio bringt seine Tochter ins Kloster. Eusebio, der inzwischen zum Räuber wurde, dringt ins Kloster ein. Hier muß nun die Vorgeschichte eingeschaltet werden. Curcio war einst acht Monate lang von seiner Frau entfernt gewesen. Als er zurückkommt, findet er sie im letzten Monat schwanger. Er glaubt, sie habe ihm die Treue gebrochen, lockt sie unter dem Vorwand einer Jagd in eine einsame Gebirgsgegend, um sie dort für ihr Vergehen zu töten. Sie beschwört bei einem Kreuz, das an dem einsamen Ort steht, ihre Unschuld. Schon will er sich ihr reuevoll zu Füßen werfen und sie um Verzeihung bitten, da siegt doch sein Verdacht und seine Rechthaberei. Mit einem Dolch führt er zahlreiche Stiche nach ihr und läßt sie, da er sie für tot hält, am Fuße des Kreuzes zurück. Zu Hause angekommen, findet er sie mit einem Mädchen (Julia) im Arm vor. Er hatte in die leere Luft gestochen, und sie war am Fuß des Kreuzes mit Zwillingen niedergekommen, die beide auf der Brust das Mal eines roten Kreuzes hatten. Eines der Kinder, Eusebio, hatte sie in der Einöde zurückgelassen. Hier erfahren wir also, daß Eusebio unbewußt seine Zwillingsschwester Julia liebt und daß er seinen Bruder Lisardo unwissentlich getötet hat.

Seine Liebe zu Julia ist so leidenschaftlich, daß auch die Klostermauern für ihn kein Hindernis sind. Er sagt (ähnlich wie Jaromir in der Ahnfrau)[1]:

> Ich will's vollenden,
> Ob mich schon die Blitze blenden:
> Durch die Flammen dring' ich ein;
> Ja es soll nicht den Verein
> Aller Brand der Hölle wenden.
>
> (Übersetzt von August Wilh. v. Schlegel.)

Julia erwidert diese Liebe. Wie Eusebio in ihre Zelle eindringt und ihren Namen ruft, sagt sie erwachend:

> Wer nennt mich dort?
> Gott, was seh ich mir sich nah'n?
> Meiner Brust erträumter Wahn,
> Meines Wahnes Traumbild, fort!

Aber Eusebio läßt nicht ab

> (Die Begier, die in mir stürmet,
> Bricht durch alle Schranken Bahn),

bis sie bereit ist, sich ihm zu ergeben:

---

[1]) Sie muß ich, ja sie besitzen,
Mag der Himmel Rache blitzen,
Mag die Hölle Feuer sprüh'n
Und mit Schrecken sie umziehn. (Die Ahnfrau. V. Aufzug.)

Schließ das Tor
Meiner Zell, und kurzes Glück
Gönne dir der Augenblick,
Angst wird ja von Angst vertrieben.
Eusebio. Wie gewaltig ist mein Lieben!

Julia. Wie tyrannisch mein Geschick! (Beide ab.)

Aber bevor er noch das Glück ihrer Liebe genossen hat, sieht er das Kreuz auf ihrem Busen, das dem Zeichen auf seiner Brust gleicht und flieht erschreckt aus ihren Armen; jetzt ist aber ihre Begierde erwacht:

Wie? da nun endlich
Deine Bitten mich bestochen,
Deine Wünsche mich besiegen,
Deine Seufzer mich bewegen,
Deine Tränen mich erweichen,
— — — — — — — — —
Daß ich zwiefach Gott verletze,
Erst als Gott und dann als Gatten![1])
Fliehst du meine Arme, wendest
Dich zum Trotz vor der Gewährung,
Und verschmähst, eh du besessen?

Auch diese Verhütung des wirklichen, wenn auch unwissentlichen, Inzests als Äußerung der psychischen Abwehrregung gegen die inzestuöse Neigung, ist uns schon von der Liebe zwischen Mutter und Sohn (vgl. z. B. Auge und Telephos) bekannt. Die Sehnsucht nach Erfüllung der realen Liebesforderung und die Unfähigkeit, ihr im entscheidenden Moment gerecht zu werden, hat diese Form der Abwehr mit der neurotischen Sexualablehnung gemeinsam. So lange sich Julia sträubt, begehrt Eusebio sie leidenschaftlich; wie sie sich ihm hingeben will, flieht er sie. Julia wieder, die sich dem drängenden Geliebten so lange verweigert hat, sehnt sich nach dem Abwesenden. Sie verläßt daher das Kloster, um Eusebio aufzusuchen. Curcio verfolgt mit einer Schar Bauern die Räuberbande, deren Haupt Eusebio ist. Da stoßen Vater und Sohn — ohne einander zu kennen — aufeinander, und jeder von ihnen preist den Himmel für die günstige Gelegenheit der Rache. Aber bald macht dieser Haß zwischen Vater und Sohn einem gegenseitigen Sympathiegefühl Platz (Ambivalenz): so äußert

[1]) Schon früher sagte sie: „ich habe Hand und Wort schon als Christus Braut gegeben. Sein bin ich, was soll dein Lieben?“ Es ist hier sehr schön angedeutet, daß die himmlische Liebe zu Christus und Maria, auch tief im Sexuellen wurzelt, und daß diese überirdische Liebe gleichsam der Ersatz für die entbehrte irdische Liebe ist: es ist die hohe Sexualablehnung, die von einem fernen unerreichbaren Sexualobjekt schwärmt, während sie das wirkliche Objekt flieht. Diese himmlische Liebe hat Zola in seinem Roman: „Die Sünde des Priesters“ gleichfalls in Verbindung mit der Liebe zur Schwester dargestellt.

sich bei Calderon die Abwehr des verpönten Hasses zwischen Vater und Sohn. Ja diese Abwehr geht so weit, daß schließlich bei beiden die stärkste Reaktion auf die Haßgedanken, nämlich der Wunsch nach Selbstbestrafung, durchbricht. Eusebio sagt:

Und so, ganz irr geworden,
Möcht' ich, um dich zu rächen, mich ermorden.
Nimm Rache an mir! Mein Leben
Ist, Herr, zu deinen Füßen hingegeben.

Und wie Eusebio von den Bauern hart bedrängt wird, da sagt Curcio:

Sie drängen hart ihn: o wer nun dein Leben,
Eusebio retten könnte,
Und müßt er auch dafür das eigne geben!

Die ergrimmten Bauern verwunden schließlich den verhaßten Räuber tödlich, den Curcio vergeblich zu schützen versucht. Bei der Untersuchung der Wunde sieht Curcio das Kreuz auf Eusebios Brust und erkennt so in ihm seinen Sohn. Julia, die auf der Seite Eusebios gegen Curcio und seinen Anhang kämpfte, erfährt nun, daß Eusebio ihr Bruder ist. Wie Curcio hört, daß sie den Bruder liebte, will er seine Tochter mit eigner Hand töten; sie fleht zum Kreuz um Hilfe und gelobt, ihre Schuld im Kloster zu büßen. „Da Curcio sie erstechen will, umarmt sie das Kreuz, das an Eusebios Grabe steht und fliegt damit in die Höhe."

Außer dem Bruderhaß findet also bei Calderon keiner der unbewußten Wünsche seine volle unverhüllte Erfüllung: der Haß gegen den Vater äußert sich nur in Form der Abwehr dieser Regung, und die Vereinigung mit der Schwester kommt nicht einmal ideell, durch ihren gemeinschaftlichen Tod, zum Ausdruck: denn Julia fliegt zum Himmel auf, während Eusebio ganz irdisch stirbt. Statt der Erfüllung des Wunsches, statt des wirklich vollzogenen Inzests, tritt also hier die Unterdrückung des Wunsches, die Tötung der in Lisardo personifizierten Bruderliebe Calderons ein.

Fast die gleichen Verhältnisse wie in der „Andacht zum Kreuze" findet man in Calderons Stück: „Drei Vergeltungen in einer", wo der Räuber Lope unwissentlich seine eigene Schwester Violante liebt, ohne daß der Inzest vollzogen würde; auch der Haß gegen den (vermeintlichen) Vater ist sehr abgeschwächt.[1])

Aus Calderons Leben, insbesondere von des Dichters Verhältnis zu seiner Familie, ist sehr wenig bekannt; sicher wissen wir, daß er eine Schwester (Dorotea) hatte, die von Jugend an in der Einsamkeit des Klosters (wie Julia in der „Andacht zum Kreuze") lebte und ein Jahr nach ihm starb; auch hatte er zwei Brüder, einen ältern (Diego)

[1]) Den Konflikt zwischen Vater und Sohn in der reuigen Einstellung des Sohnes nach Bestrafung behandelt Calderons Schauspiel: „Das Leben ein Traum", das gleichfalls für Grillparzer vorbildlich wurde, sowie „der standhafte Prinz".

und einen jüngern (José), so daß uns seine Schwesterliebe und sein Bruderhaß, Leidenschaften, die er in seinen Werken oft geschildert hat, begreiflich erscheinen (vgl. auch Kap. XIX, B.). Vergleicht man nun die „Ahnfrau" mit der „Andacht, zum Kreuze" so ergibt sich das gleiche Schema, wenn man aus Calderons Schauspiel den Bruderhaß und damit Lisardo ausschaltet, wie es ja der Dichter selbst gleich zu Beginn der Handlung aus dem Komplex der Brudereifersucht heraus tut. Die Übereinstimmung ist dann frappierend: Der alte lange verwitwete Vater, der mit seiner Tochter lebt. Der Sohn ist schon als Kind in Verlust geraten und zum Räuber geworden. Durch Zufall lernen die beiden Geschwister einander kennen und verlieben sich in einander. Beiden Dramen gemeinsam ist ferner die Verfolgung der Räuberbande durch den Vater, die Verwundung des Sohnes und schließlich der Tod der beiden Geschwister. Bei Grillparzer aber tötet der Sohn, unwissentlich zwar, seinen eigenen Vater; darin und in der Beseitigung des Brudermordes weicht Grillparzer von dem Schema ab, das er bei Calderon vorfand. Aber diese Abweichungen sind nicht willkürlich oder ästhetisch zu begründen, sondern sie sind in Grillparzers Seelenleben streng bedingt. Wir haben als die mächtigste Inzest-Regung Grillparzers den Bruderhaß kennen gelernt. Was ihn also an Calderons Drama besonders anzog, war der dort in seiner krassesten Form, dem Mord, dargestellte Bruderhaß, zu dem auch die abgeschwächte Form des Hasses gegen den Vater gut paßte: diese zwei Momente bewirkten, als unbewußte Triebkräfte, die Nachahmung (Aneignung)[1]) der in der „Andacht zum Kreuze" dargestellten Inzest-Verhältnisse durch Grillparzer. Wir sehen hier, daß Grillparzer diese Verhältnisse keineswegs von Grund aus veränderte, wie es den Anschein hat, sondern daß er in dem Schema, entsprechend seiner seelischen Konstitution, nur die Akzente verschob: dem bei Calderon so übermäßig betonten Bruderhaß entzieht er die Betonung gänzlich, er läßt ihn weg, während er den Akzent des bei Calderon abgeschwächten Vaterhaßes verstärkt: ja noch mehr, er verschiebt einfach den gleichen Mord-Akzent vom Bruder auf den Vater. Diese Verschiebung, allerdings in umgekehrter Richtung, wurde aber im einleitenden Kapitel (XIII) als typisch hervorgehoben. Die Umkehrung bei Grillparzer rührt daher, daß bei ihm der Haß gegen den Bruder intensiver ist als die Abneigung gegen den Vater, und daß sich also der ungehemmten Äußerung des Vaterhasses in seinem Innern geringere Widerstände entgegenstellen, als der Äußerung seines Bruderhasses. Nun verstehen wir auch, warum er den Brudermord in der Ahnfrau nicht mehr darstellen konnte, warum er allem peinlich aus-

---

[1]) Diese Nachahmung ist nicht etwa eine bewußte Imitation oder Nachbildung, sondern sie spielt sich vorwiegend im Unbewußten ab; das geschieht mit demselben psychischen Mechanismus, der es dem Hysteriker ermöglicht, sich die Symptome anderer anzueignen. Vgl. dazu Freuds Bemerkung über die unbewußte Aneignung (in der Traumdeutung) und meine Arbeit: Der Künstler, Ansätze zu einer Sexual-Psychologie (Wien und Leipzig, 1907) Seite 37 und 47.

wich, was mit dieser Regung, dem wunden Punkt seiner Seele, irgendwie zusammenhängt: dieses Ausweichen ist ein Ausdruck der psychischen Abwehr seines Bruderhasses. Hier wird uns nun ein weiteres und vielleicht das wichtigste Moment verständlich, das die Darstellung der Schwesterliebe in der Ahnfrau erklärt; Grillparzer hat sie einfach in dem Schema übernommen, wo sie aber als mächtiges Rudiment die ursprüngliche Zusammengehörigkeit mit dem Motiv des Bruderhasses verrät. Es tritt also hier die indifferente Regung der Schwesterliebe, von der sich seine Seele frei weiß, für den peinlich betonten Bruderhaß gleichsam als Ersatz ein. Dieser Ersatz eines Gedankens durch sein Gegenstück ist von Freud als eine typische Form der neurotischen Verdrängung hervorgehoben worden: die Verdrängung eines peinlichen Gedankens erfolgt, indem der Gegensatz des zu verdrängenden Gedankens übermäßig gestärkt wird. Hier handelt es sich zwar nicht um direkte Gegensätze, aber doch um Regungen, die — wie die Gegensätze — im Unbewußten innig miteinander verknüpft sind; außerdem sind es besonders häufig Liebe und Haß, die eine solche gegenseitige Ersetzung erfahren. — Wir werden später bei Schillers Schwesterliebe (Kap. XX) Gelegenheit haben, ein ähnliches Reaktionsmotiv nachzuweisen.

Nach demselben Schema wie die Ahnfrau ist auch Voltaires Mahomet gebaut.

Palmire, Mahomets Sklavin, und Seide, sein Sklave, lieben einander, ohne zu wissen, daß sie Geschwister sind. Ihr Vater ist Sopir, der Sheriff von Mekka, in dessen Haus sie Mahomet als Geiseln zurückließ. Vater und Kinder erkennen einander aber nicht. Sopir steht Mahomet im Wege. Der Prophet liebt Palmire und befiehlt seinem Anhänger und Sklaven Seide, im Namen Allahs, Sopir — seinen eigenen Vater — zu töten, wofür er ihm Palmire zum Lohn verspricht, obwohl er weiß, daß Seide ihr Bruder ist; denn er hat nicht die Absicht, das Versprechen zu halten, sondern will nach vollbrachter Tat Seide selbst aus dem Wege räumen, um sich den Besitz Palmires zu sichern. Der erste Versuch Seides, unbewußt seinen Vater zu töten, gelingt nicht:

> Wie fühl' ich mich mit einemmal verändert,
> Von diesem Schreckensgott hinweggezogen,
> Zu dir, zu dir, den ich nicht hassen kann!
>
> (Übersetzt von Goethe.)

In diesen Worten Seides offenbart sich deutlich die Abwehr des Vaterhasses. Schließlich aber tötet er Sopir doch. Der Sterbende erhält die Nachricht, daß Seide und Palmire seine Kinder sind, was er früher schon dunkel geahnt hatte. Die Kinder selbst hören auch, daß Sopir ihr Vater ist. Seide stirbt von Mahomet vergiftet, der sich so den Weg zu Palmire freimachen will; aber Palmire ersticht sich selbst, wie sie Mahomets Handlungsweise durchschaut hat:

Palmire. Mein Blut? Mit Freuden flöß es für Seiden.

Mahomet. Du liebst ihn so?

Palmire. Seit jenem Tag als Hammon
Uns deinen heilgen Händen übergab,
Wuchs diese Neigung, still allmächtig, auf.
Wir liebten, wie wir lebten, von Natur.
So gingen Jahre hin, wir lernten endlich
Den süßen Namen unsers Glückes kennen,
Und nannten Liebe nun, was wir empfanden.

Auch hier finden nur die Mordimpulse gegen den Vater Befriedigung, während die geschlechtliche Vereinigung mit der Schwester nicht zustande kommt. Die Stelle des Schicksals, des Orakels bei den Alten und Gottes und des Teufels im christlichen Mittelalter, vertritt hier Allahs Wille, der das eigene Unbewußte repräsentiert. Nach dem Vatermord sagt Seide zu Palmire:

Sie ist geschehn die Tat.
Ich habe nichts verbrochen, ich gehorchte.
Mit Wut ergriff ich ihn, der Schwache fiel,
Ich traf, ich zuckte schon den zweiten Streich;

Auf Mahomets Befehl zum Vatermord erwidert er:

Ich höre Gottes Stimme, du befiehlst,
Und ich gehorche.

Voltaires Inzestkomplex kennen wir bereits aus seinem Jugendwerk „Oedipe" (Kap. VII, S. 239).

XVI.

Goethes Schwesterliebe.

„Sag', was will das Schicksal uns bereiten?
Sag', wie band es uns so rein genau?
Ach, du warst in abgelebten Zeiten
Meine Schwester oder meine Frau."

An Frau v. Stein.

Goethes Übersetzung des Voltaireschen Dramas: „Le fanatisme du Mahomet le Prophète", welche er 1799 auf einen Wunsch Herzog Karl Augusts ausführte[1]), vermag bereits, uns die bedeutsamsten Komplexe seines Seelenlebens und dichterischen Schaffens anzuzeigen: die Auflehnung gegen den Vater und die Liebe zur Schwester. Goethes gespanntes Verhältnis zu seinem strengen, eigenwilligen Vater ist aus seiner eingehend beschriebenen Lebensgeschichte zur Genüge bekannt und wir wissen, wie oft die gütige und dem Sohne gegenüber liebreiche Mutter zwischen ihm und dem Vater hülfreich vermitteln mußte. Uns interessiert hier nur die unbewußte Fortsetzung und Verankerung dieser Auflehnung gegen den Vater im Inzestkomplex. Daß Goethe seiner Mutter zeitlebens aufs liebevollste zugetan war, ist gleichfalls bekannt. Aus seiner offenkundig libidinösen Fixierung an die Schwester dürfen wir auf eine ursprünglich starke Verankerung im Elternkomplex schließen, wobei — wie in Grillparzers „Ahnfrau" — nur eine frühzeitige Verschiebung von der Mutter auf die Schwester stattfand. Die Rivalität mit dem Vater vermochte sich nur in vereinzelten dichterischen Phantasien und Fragment gebliebenen Entwürfen im künstlerischen Schaffen direkt durchzusetzen. Aber diese wenigen Durchbruchstellen verraten mächtige, unbewußte Affektquellen, die einen großen Teil der Produktionskraft liefern. Schon in dem jugendfrischen „Götz von Berlichingen", wo Götzens Frau Elisabeth der Mutter des Dichters nachgebildet ist und in der sinnlichen, verführerischen Adelheid das psychologische Gegenstück der Mutterauffassung findet, kommt in einem unscheinbaren Detail der mäch-

[1]) Vgl. J. Minor: Goethes Mahomet. Ein Vortrag (Jena 1907). — Schon 1772 hat sich Goethe für die Gestalt des Propheten interessiert.

tige Vaterhaß und seine Motivierung in der sexuellen Rivalität zum Durchbruch. Franz, der seinen Herrn vergiftet, um die geliebte Frau zu erretten und für sich zu gewinnen, sagt in ihren Armen: „So ist kein Ort der Seligkeit im Himmel. Ich wollte meinen Vater ermorden, wenn er mir diesen Platz streitig machte“ (erste Fassung des Götz). Von großem Interesse ist es, daß Ähnliches Freud von einem Zwangsneurotiker berichtet (Jahrb. I, 1909, S. 390), dessen wesentliche Krankheitsursache die infantile Haßeinstellung gegen den Vater war: „Mehrere Jahre nach dem Tode des Vaters drängte sich dem Sohne, als er zum ersten Male die Lustempfindung eines Koitus erfuhr, die Idee auf: das ist doch großartig; dafür könnte man seinen Vater ermorden!“ Der gleiche Patient hatte als Kind die Zwangsbefürchtung gehabt: Wenn ich den Wunsch habe, eine Frau nackt zu sehen, muß mein Vater sterben. — In diesem Zusammenhang gewinnt es auch Bedeutung, wenn wir erfahren, daß sich der junge Goethe schon in Straßburg (1770—71) mit Julius Cäsar beschäftigte; zuerst wollte er sein ganzes Leben, später nur dessen Ermordung behandeln, kam jedoch wieder von dem Plane ab. Es ist bezeichnend für die mächtigen Widerstände, die seinen Vaterkomplex hemmten, daß auch ein anderer nicht über ein paar dürftige Fragmente gediehener Plan niemals ausgeführt wurde: das Trauerspiel „Elpenor“, das den vollführten Brudermord und den versuchten Vatermord behandeln sollte. Elpenor wird — wie Hamlet — zum Rächer seines vom Bruder ermordeten, vorgeblichen Vaters, indem er den Mord an seinem eigenen unerkannten Vater rächen soll. „Elpenor“ war am 11. August 1781 begonnen worden, im Jahre 1783 nahm Goethe ihn nach längerer Pause wieder auf. Dann blieb er liegen und Goethe ist nicht mehr daran gegangen. Das Fragment erschien zuerst 1807; an Zelter schrieb Goethe mit Bezug auf Elpenor am 7. Mai 1807: „Wenn etwas ins Stocken gerät, so weiß man immer nicht, ob die Schuld an uns oder an der Sache liegt. Gewöhnlich aber wirft man eine Abneigung auf etwas, was man nicht vollenden kann.“

Die Rivalität mit dem Vater ist auch in der Episode von Ferdinand und Ottilie in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter“ (1795) angedeutet, wo es von Ferdinand heißt: „Hatte er sonst seinen Vater als sein Muster angesehen, so beneidete er ihn nun als seinen Nebenbuhler. Von allem, was der Sohn wünschte, war jener im Besitz . . . . Da glaubte denn der Sohn, daß der Vater wohl auch manchmal entbehren sollte, um ihn genießen zu lassen.“ . . . „Sein Gemüt verschloß sich, und man kann sagen, daß er in diesen Augenblicken seine Mutter nicht achtete, die ihm nicht helfen konnte, und seinen Vater haßte, der ihm, nach seiner Meinung, überall im Wege stand.“

Mit der Liebe zur Schwester verquickt und in seltsamer Einkleidung erscheint die Rivalität von Vater und Sohn vom Standpunkt des

alternden Mannes gesehen in der in vorgeschrittenem Alter (1807/08) begonnenen Novelle: „Der Mann von fünfzig Jahren". Goethe läßt die Baronin die Neigung ihres Bruders zu ihrer Tochter menschlich verstehen: „sie gab den Eindruck zu, den der einzige Mann von Wert, der einem jungen Mädchen so nahe bekannt geworden, auf ein freies Herz notwendig machen müsse und wie sich daraus, statt kindlicher Ehrfurcht und Vertrauen, gar wohl eine Neigung, die als Liebe, als Leidenschaft sich zeige, entwickeln könne." Daß diese Neigung des alten Majors für seine Nichte eigentlich eine Verschiebung von der eigenen Schwester auf ihr jüngeres[1]) Ebenbild darstellt, hat der Dichter deutlich ausgesprochen: „Die Baronin hatte ihren Bruder von Jugend auf dergestalt geliebt, daß sie ihn allen Männern vorzog, und vielleicht war selbst die Neigung Hilariens (ihrer Tochter) aus dieser Vorliebe der Mutter, wo nicht entsprungen, doch gewiß genährt worden. Alle drei vereinigten sich nunmehr in einer Liebe, einem Behagen, und so flossen für sie die glücklichsten Stunden hin. Nur wurden sie denn doch zuletzt auch wieder die Welt um sich her gewahr, und diese steht selten mit solchen Empfindungen im Einklang. Nun dachte man auch an den Sohn (des Majors). Ihm hatte man Hilarien bestimmt, was ihm sehr wohl bekannt war." Der Kern der Novelle wurzelt also in der Leidenschaft des Vaters zu demselben, ihm noch dazu blutsverwandten Mädchen, das dem Sohne zur Frau bestimmt ist. Dieses Verhältnis ist nun in der Erzählung doubliert und charakteristischer Weise ist, den väterlichen Empfindungen des alten Goethe entsprechend, auch in dem zweiten Verhältnis der Vater der Bevorzugte. Der Sohn liebt nämlich eine Witwe,[1]) die ihm so anziehend und reizvoll erscheint, daß er den Vater mit den Worten auf ihren Anblick vorbereitet: „Bei Gott! ich erlebe es und sehe Sie als den Rival Ihres Sohns." Tatsächlich preist nach der ersten Begegnung die Witwe den Vater gegenüber dem Sohn, um damit „eine sehr gemischte Empfindung von Zufriedenheit und Eifersucht in dem Herzen des jungen Mannes hervorzubringen."

Bei weitem durchgreifender und unverhüllter äußert sich des Dichters erotische Zuneigung zu seiner Schwester Cornelia, die nicht nur die Wahl und Ausgestaltung seiner poetischen Stoffe, sondern auch sein reales Liebesleben entscheidend beeinflußte. Über das Verhältnis der beiden Geschwister schreibt Witkowski („Cornelia, die Schwester Goethes", 1902): „Schon als sie in der Wiege lag,

[1]) „Sie fand sich überrascht von der glücklichen Wendung der Sache, doch ließ eine Ahnung wegen doppelter Ungleichheit des Alters sich nicht abweisen. Hilarie ist zu jung für den Bruder, die Witwe für den Sohn nicht jung genug." Ein später aufgefundenes Miniaturporträt, das die verblüffende Ähnlichkeit des Sohnes mit dem Jugendbildnis des Vaters zeigt, verrät uns, daß wie Mutter und Tochter, so auch Vater und Sohn identische Abspaltungsfiguren sind. Der Umstand, daß die Novelle erst 1826 abgeschlossen wurde, wo Goethe, ein hoher Siebziger, die späte Leidenschaft für Ulrike von Levetzow durchgekämpft hatte, läßt als Motiv der Dichtung den Verjüngungswunsch, die Rückverwandlung vom Vater in den Sohn erkennen.

liebte er sie zärtlich, trug ihr alles zu und wollte sie allein nähren und pflegen. Schrie das Kind, so stopfte er ihm Brot in den Mund, und wollte man es nehmen, so war sein Zorn nicht zu bändigen. Da alle anderen Geschwister so früh starben,[1]) verbanden sich die beiden allein übrigbleibenden um so inniger. Heimlich hockten sie in den Freistunden mit einander auf der niedrigen „Schawell" hinter dem Ofen, gemeinsam durchstreiften sie die Vaterstadt oder wanderten zu den Gärten und nach Bockenheim. So lange Wolfgang ans Haus gebannt war, fand er an Cornelie „eine an Annehmlichkeit stets wachsende Gesellschafterin". Seine erste „Liebe", zu Gretchen, verheimlichte ihr der Bruder. Aber nach Gretchens Tode erschloß er in seinem ungeheuren Schmerz sein Herz der Schwester. Sie brachte ihm den ersten Trost und empfand sogar heimlich die Zufriedenheit, eine Nebenbuhlerin losgeworden zu sein. Im Jahre 1765 ging Goethe nach Leipzig. Von dort schreibt er an die Schwester (11. Mai 1767): „Bei Gott, meine Schwester, Leipzig wird mir kein einziges Mädchen geben, das mit dir verglichen werden könnte." In den Briefen aus Leipzig belegt er sie häufig mit den zärtlichsten Kosenamen, nennt sie „Engelgen" und tut überhaupt sehr verliebt (siehe Goethe-Jahrbuch VII). Die später eingetretene Entfremdung zwischen den Geschwistern, an der hauptsächlich Cornelies Ehe schuld war, die der Dichter nie verwinden konnte, zeigt nur aufs neue die intensive durch veritable Eifersucht leicht getrübte erotische Zuneigung zur Schwester. In Dichtung und Wahrheit beschreibt Goethe das Verhältnis zur Schwester geradezu als ein erotisches: „Jenes Interesse der Jugend, jenes Erstaunen beim Erwachen sinnlicher Triebe, die sich geistig formen, geistiger Bedürfnisse, die sich in sinnliche Gestalten einkleiden, alle Betrachtungen darüber, die uns eher verdüstern als aufklären, wie ein Nebel das Tal, woraus er sich emporheben will, zudeckt und nicht erhellt, manche Irrungen und Verwirrungen, die daraus entspringen, teilten und bestanden die Geschwister Hand in Hand, und wurden über ihre seltamen Zustände um desto weniger aufgeklärt, als die heilige Scheu der nahen Verwandtschaft sie, indem sie sich einander mehr nähern, ins Klare treten wollten, nur immer gewaltiger auseinander hielt." Eine im gleichen Sinne zu verstehende Bemerkung verzeichnet Eckermann (Gespräche mit Goethe 1827) gelegentlich der Besprechung eines Buches (Hinrichs: Das Wesen der antiken Tragödie). Eckermann sagt, Hinrichs habe bei der Besprechung der Antigone bloß den Charakter und die Handlungsweise dieser

---

[1]) Goethe hatte noch zwei Schwestern, von denen die eine mit 7 Monaten, die andere mit 2¼ Jahren gestorben war. Sein Bruder Jakob, der im Alter von 6 Jahren starb, scheint im Dichter sehr intensive Eifersuchtsregungen geweckt und hinterlassen zu haben.

Heldin vor Augen gehabt, als er die Behauptung hinstellte, daß die Familienpietät am reinsten im Weibe erscheine und am allerreinsten in der Schwester, und daß die Schwester nur den Bruder ganz rein und geschlechtslos lieben könne. „Ich dächte“, erwiderte Goethe, „daß die Liebe von Schwester zur Schwester noch reiner und geschlechtsloser wäre! **Wir müßten denn nicht wissen, daß unzählige Fälle vorgekommen sind, wo zwischen Schwester und Bruder, bekannter- und unbekannterweise, die sinnlichste Neigung stattgefunden hat.**“ An einer Stelle der Italienischen Reise spricht er auch über das Verhältnis zwischen Geschwistern und es verrät sich dort sein inzestuöses Interesse ganz unabsichtlich und in anekdotischer Form. Er erzählt unter dem Datum des 25. Oktober von einem unangenehmen Reisebegleiter: „Nach einigem Zaudern ersuchte er mich sehr ernsthaft, über einen anderen Punkt ihm redlich Auskunft zu geben, er habe nämlich aus dem Munde eines seiner Priester, der ein wahrhafter Mann sei, gehört, daß wir (Protestanten) unsere Schwestern heiraten dürften, welches denn doch eine starke Sache sei: Als ich diesen Punkt verneinte und ihm einige menschliche Begriffe von unserer Lehre beibringen wollte, mochte er nicht sonderlich darauf merken, denn es kam ihm zu alltäglich vor.“

Scheint hierin eine Wunschphantasie zum Durchbruch oder wenigstens zur Befriedigung zu gelangen, so läßt sich auch das ganze an Seltsamkeiten und Rätseln so reiche Liebesleben Goethes nur aus seiner niemals glatt überwundenen infantilen Fixierung an die Schwester, respektive Mutter, verstehen. Wie die sprichwörtliche „unglückliche Dichterliebe“ überhaupt, so sind auch die eigenartigen Liebschaften Goethes durch das infantile Verhältnis zur Schwester charakterisiert und werden nur daraus verständlich, wie anderseits seine Vorliebe für bereits gebundene Frauen (Charlotte Buff, die Braut Kestners, die Muse des „Werther“; die „Max“ La Roche, die Gattin des Frankfurter Kaufmannes Brentano; Frau von Stein, die Gattin des Oberstallmeisters) auf den von Freud beschriebenen Muttertypus zurückgeht. Beide, Mutter und Schwester, vereinigten sich für ihn in Charlotte von Stein, die er mit einem, ihm selbst rätselhaften Zwang liebt. „Dein Verhältnis zu mir ist so heilig, sonderbar, daß ich erst recht bei dieser Gelegenheit fühle: es kann nicht mit Worten ausgedrückt werden, Menschen könnens nicht sehen“ (8. VIII. 1776). — „Meine Liebe zu dir“, heißt es in einem der von Braunschweig aus in französischer Sprache geschriebenen Briefe, „ist keine Leidenschaft mehr, es ist eine Krankheit, eine Krankheit, die mir werter ist als die vollständigste Gesundheit, von der ich nicht geheilt werden will.“ — Will man es verstehen, wie diese wenig anziehende, kränkliche, alternde, auch kaum verständnisvolle oder geschmackvolle oder geistreiche Frau den Dichter lange Jahre zu fesseln verstand, so muß man eben daran festhalten, daß sie ihm die alternde Mutter und die kränkelnde, unschöne Schwester ersetzte. Wenn der Dichter selbst diesem Gedanken wiederholt Aus-

druck gibt, so ist jedoch daraus ganz und gar nicht zu schließen, daß ihm dieser Zusammenhang auch voll bewußt gewesen wäre. Es drängt sich nur diese mächtige unbewußte Beziehung zeitweilig in Form von Gleichnissen, Anspielungen, poetischen Bildern auf, wie ja auch die Biographen, die von der „mütterlichen und schwesterlichen Freundin" sprechen, sich sehr dagegen verwahren würden, wenn wir sie im Sinne der psychoanalytischen Einsichten beim Worte nehmen wollten. Goethe schreibt (24. Mai 1776) an Charlotte: „Also auch das Verhältnis, das reinste, schönste, wahrste daß ich außer meiner Schwester je zu einem Weibe gehabt, auch das gestört!" — Am 23. Februar 76: „O hätte meine Schwester einen Bruder irgend wie ich an dir eine Schwester habe." Ähnlicher Stellen gibt es viele. Auch das mystische, das der Dichter in dem Verhältnis zur angebeteten Frau findet, kennen wir als unbewußte Stilisierung der infantilen Fixierung auf Mutter und Schwester. So die vor dem gegenwärtigen Erdenleben liegenden geheimnisvollen Beziehungen, die ebenso auf die Mutter zurückgehen, wie die künftigen Zuständen geltenden. „Es ist mir fast unangenehm, daß eine Zeit war, wo Sie mich nicht kannten und liebten. Wenn ich wieder auf Erden komme, will ich die Götter bitten, daß ich nur einmal liebe, und wenn sie nicht so feindlich dieser Welt wären, wollte ich um Sie bitten zu dieser Lebensgefährtin." — Daß es aber auch die Geliebte ist, durch die er wieder geboren werden möchte, liegt dem Sinne nach in einer andern Briefstelle: „Ich möchte Ihnen mein Leben, mich ganz hingeben, um mich aus Ihren Händen mir selbst wieder zu empfangen. Es ist auch schon zum Teil so mit mir, und das ist, was ich am liebsten an mir habe." (13. März 1781.) So sind also in seiner unbewußten Phantasie wirklich Mutter und Geliebte eins und auch die bewußten Äußerungen müssen für diese tiefwurzelnde Beziehung Zeugnis ablegen. Worte, wie man sie sonst nur an die Mutter richtet, gelten der Geliebten: „Du weißt, daß ich nur einen Wunsch habe, dir recht dankbar sein zu können, da ich dir alles schuldig bin." „Dein Beifall ist mein bester Ruhm, und wenn ich einen guten Namen von außen recht schätze, so ist es um deinetwegen, daß ich dir keine Schande mache." — Am deutlichsten kommt die infantile Einstellung zur Geliebten in dem Gedicht zum Ausdruck, das Goethe am 14. April 1776 an Frau von Stein richtet.

— — — — — — — — —

Nur uns armen Liebevollen beiden
Ist das wechselseit'ge Glück versagt,
Uns zu lieben, ohn uns zu verstehen,
In dem andern sehn, was er nie war,
Immer frisch auf Traumglück auszugehen
Und zu schwanken auch in Traumgefahr.

— — — — — — — — — — — —

Glücklich, den ein leerer Traum beschäftigt,
Glücklich dem die Ahnung eitel wär!

Jede Gegenwart und jeder Blick bekräftigt
Traum und Ahnung leider uns noch mehr.
Sag, was will das Schicksal uns bereiten?
Sag, wie band es uns so rein genau?
Ach, du warst in abgelebten Zeiten
Meine Schwester oder meine Frau.

— — — — — — — — — — —

Tropftest Mäßigung dem heißen Blute,
Richtetest den wilden irren Lauf,
Und in deinen Engelsarmen ruhte
Die zerstörte Brust sich wieder auf;

Erst auf Basis dieser infantilen Libidofixierung an die Schwester (und Mutter) wird die volle psychologische Bedeutung der Tatsache verständlich, daß Charlotte von Stein als die Muse der reifsten und tiefsten Schöpfungen des Goethe'schen Genius gelten darf: sie vertritt in vollwertigem psychischen Sinne die Mutter und Schwester und belebt nicht nur durch ihre bestimmten „Mutter“- und „Schwester“-Charaktere, sondern durch ihre dem infantilen Verhältnis zur Schwester entsprechende Zurückhaltung die alten verdrängten Konflikte, die nun im künstlerischen Schaffen zur Darstellung und Austragung gelangen.[1]) Indem wir auf die ausführliche Darlegung dieses Mechanismus bei Schillers dramatischem Schaffen verweisen, sei noch ein Ausspruch Goethes selbst angeführt, der zeigt, wie seine angebliche Muse gegenüber den infantilen Idealbildern eine nur untergeordnete Rolle spielen konnte. Goethe sagt: „Meine Idee von den Frauen ist nicht von den Erscheinungen der Wirklichkeit abstrahiert, sondern sie ist mir angeboren oder in mir entstanden, Gott weiß wie. Meine Frauen sind alle besser als sie in der Wirklichkeit anzutreffen sind“. — Wir dürfen also im folgenden für das tiefste psychologische Verständnis der dramatischen Schöpfungen von Tasso, Iphigenie, Egmont, Elpenor, die Geschwister u. a. von dem Einfluß Charlottes, den wir in keiner Weise unterschätzen, absehen, um immer wieder auf den tiefer reichenden der geliebten Kindheitsgenossin zurückzugreifen, der selbst erst das Verhältnis zur Geliebten in einer der realen Liebe hinderlichen und der dichterischen Phantasiebildung förderlichen Weise bestimmte.

Zwei typische Motive sind es vor allem, die Goethes Schaffen durchziehen, und die sich nur aus dem auf die Geschwister verschobenen Elternkomplex verstehen lassen. Das eine ist eine spezifische Ausgestaltung des Liebeskampfes zweier Männer um ein Weib in der besonderen Form, daß der Bruder als Schützer und Retter der Schwester ihrem Bewerber, Liebhaber oder Gatten gegenüber erscheint (Dioskuren-Motiv); das zweite Komplementärmotiv kennen wir gleichfalls schon als

---

[1]) „Vielleicht macht mirs einige Augenblicke wohl, meine verklungenen Leiden wieder als Drama zu verkehren“ (8. August 1776 an Charlotte).

Schwanken des Mannes zwischen zwei Frauen. In der typischen Form der Rivalität zweier Brüder um dasselbe Mädchen (Schwester) findet sich das erste Motiv in dem Singspiel: „Claudine von Villa Bella“, wo der Bandit Crugantino seinen Bruder Pedro, den er bei Nacht nicht erkennt, verwundet, um ihm dann das Mädchen abspenstig zu machen. Im „Clavigo“, der, trotzdem er auf eine Wette hin in kurzer Zeit gedichtet worden war, dennoch nach Goethes eigenem Ausspruche eine poetische Selbstbuße für die verlassene Friederike Brion darstellt, haßt Beaumarchais den Verführer seiner Schwester, Clavigo, glühend, der Marie nicht nur dem Bruder, sondern auch ihrem Verlobten Buenco (sexuelle Bruderabspaltung) weggenommen hat. Daß der Dichter dieses feindselige Verhältnis des Bruders zum Verführer der Schwester tatsächlich unbewußterweise als das zweier Brüder auffaßt, die dann um die Liebe der Schwester rivalisieren, geht aus der Schlußzene hervor, wo der an Mariens Sarg durch ihren Bruder sterbende Clavigo zu ihm sagt: „Ich danke dir, Bruder! Du vermählst uns!“ (Er sinkt auf den Sarg).[1]) — Beaumarchais (ihn wegreißend) „Weg von dieser Heiligen, Verdammter!“ — Und seinen Freund Carlos beschwört er wiederholt, seinen Mörder zu retten, indem er sagt: „Rette meinen Bruder!“ Diese Identifizierung des eifersüchtigen Rivalen mit dem im Unbewußten mit diesem Affekt verknüpften Bruder, ist psychologisch der Identifizierung der Geliebten mit der Schwester zu vergleichen, die sich bewußterweise gleichfalls in der Namengebung verrät. Wie er Frau von Stein wiederholt Schwester nennt, so schreibt er beispielsweise auch der Gräfin Auguste zu Stolberg, „der teuern Ungenannten“ (26. Jänner 1775): „Meine Teure — ich will Ihnen keinen Namen geben, denn was sind die Namen Freundin, Schwester, Geliebte, Braut, Gattin, oder ein Wort, das einen Komplex von all denen Namen begriffe.“ Überhaupt nennt er die Stolberg oft „Schwester“ und „meine geliebte Schwester“. Diese Art des psychischen Verrates ist auch im alltäglichen Leben nichts Seltenes, wo es auch vorkommt, daß jemand aus gesellschaftlichen Rücksichten seine Geliebte als Schwester oder als „Cousine“ ausgibt, was in der Regel neben einer bewußten Nötigung fast nie der unbewußten Motivierung entbehrt. Wie hier der Bruder die geliebte Schwester an ihrem Verführer rächt, so rächt schon Götz den Verrat seiner Schwester Marie (Namensgleichheit mit Beaumarchais) durch Weislingen und so versucht Valentin die Verführung seiner Schwester an Faust zu rächen. Ein ähnlicher Konflikt wie in „Clavigo“ liegt in „Egmont“ zu Grunde. Brakenburg liebt Klärchen, wie Buenco seine Marie, und er haßt den bevorzugten Nebenbuhler Egmont wie Buenco den Clavigo. Daß sich hinter dem fast asexuellen

---

[1]) Auch hier erscheint der „Tod“ als unzweideutiges Symbol der geschlechtlichen Vereinigung. „Clavigo (sich dem Sarge nähernd, auf den sie ihn niederlassen): Marie! deine Hand! . . . . . Ich hab ihre Hand! Ihre kalte Totenhand! Du bist die Meinige. — Und noch diesen Bräutigamskuß. Ach!“

Brakenburg eigentlich der „Bruder“ verbirgt, der seine Schwester vor dem Verführer schützen soll, deutet der Dichter in den Worten an, die er Klara zu Brakenburg sagen läßt: „Mein Bruder starb mir jung; dich wählt ich, seine Stelle zu ersetzen.“ Und auch dem „Tasso“ liegt ein ähnlicher Konflikt mit der gleichen Verschiebung des Hauptakzentes auf ein kleines, scheinbar nebensächliches Detail zu Grunde. Auch hier begehrt der Dichter der hohen unnahbaren Heiligen gegen den Willen und hinter dem Rücken ihres Bruders, des Herzogs von Ferrara. Auch hier spielen die Namen bedeutungsvoll hinein[1]) und erleichtern dem Dichter die Identifizierung mit seinen Gestalten und die Entlastung von alten, verdrängten Affekten. Der am Fürstenhof enttäuschte Dichter will sich nach Rom wenden und spricht dann von dem Besuch bei seiner Schwester, die denselben Vornamen trägt wie Goethes eigene Schwester Cornelie; es heißt (V, 4):

> Denn ich muß nach Sorrent hinübereilen.
> Dort wohnet meine Schwester, die mit mir
> Die Schmerzensfreude meiner Eltern war.
> Im Schiffe bin ich still und trete dann
> Auch schweigend an das Land, ich gehe sacht
> Den Pfad hinauf, und an dem Tore frag' ich:
> Wo wohnt Cornelia? Zeigt mir es an!

Dieses typische Motiv der Rache des Bruders am Verführer der Schwester läßt sich bei Goethe als Kompromißgebilde zweier Regungen verstehen: die eine ist unbewußterweise auf den geschlechtlichen Besitz der Schwester gerichtet und findet ihren Ausdruck in der Verführungsphantasie, welche die Schwester als eine Gefallene betrachtet (Gretchen, Marie, Klärchen), die andere äußert sich als Verdrängungsmacht dagegen in einer Selbstbestrafungstendenz, die immer den Untergang des Verführers (Clavigo, Egmont) oder des Bruders (Valentin) bewirkt, welche zwei Gestalten ja nur Projektionen des seelischen Widerstreits im Dichter darstellen.[2]) Von hier läßt sich auch ein Weg zum Verständnis seines realen Liebeslebens finden, das charakterisiert erscheint durch den beständigen unbewußten Vorwurf der Untreue an der Schwester, der ihn von jedem neuen Liebesobjekt nach kurzem Attachement wieder ablassen läßt. Nur dort, wo ihm die Geliebte vollen Ersatz für die Schwester bietet, wie bei Frau v. Stein, fühlt er

---

[1]) Zum Namenskomplex Goethes vgl. man den geistreichen Essay von Edwin Borman: Die acht Hänse und andere Namensscherze im „Götz von Berlichingen.“ Ein humoristisch-literarisches Essay über scheinbare Nebensachen (Münchn. allg. Ztg. **1911**, Nr. 21).

[2]) So auch Tasso und Antonio wie die meisten Goetheschen Gestalten überhaupt. Tasso charakterisiert Antonio als einen Mann, der alles habe, was ihm fehle und Leonore sagt geradezu:

> „Zwei Männer sinds, ich hab es lang gefühlt,
> Die darum Feinde sind, weil die Natur
> Nicht einen Mann aus ihnen beiden formte.“

sich von diesem Vorwurf frei, der die Selbstbestrafungstendenz beim Dichter und seinen Helden in derselben Richtung verstärkt, wie die Abwehr des Inzestwunsches. Aber Goethe selbst spielte seiner Schwester gegenüber die gleiche Rolle des „Schützers", wenn auch in der konventionellen Form des vorsorglichen Bruders, der der geliebten Schwester von der Ehe abrät, weil er ihre zärtliche Neigung an keinen andern Mann verlieren will. In den Gesprächen mit Eckermann sagt Goethe (28. März 1831) über seine bereits verstorbene Schwester: „Sie war ein merkwürdiges Wesen, sie stand sittlich sehr hoch und hatte nicht die Spur von etwas Sinnlichem. Der Gedanke, sich einem Manne hinzugeben, war ihr widerwärtig, und man mag denken, daß aus dieser Eigenheit in der Ehe manche unangenehme Stunde hervorging. Frauen, die eine gleiche Abneigung haben oder ihre Männer nicht lieben, werden empfinden, was dieses sagen will. Ich konnte daher meine Schwester auch nie als verheiratet denken, vielmehr wäre sie als Äbtissin in einem Kloster recht eigentlich an ihrem Platze gewesen. Und da sie nun, obgleich mit einem der bravsten Männer verheiratet, in der Ehe nicht glücklich war, so widerriet sie so leidenschaftlich meine beabsichtigte Verbindung mit Lili."

Wie aus den letzten Worten hervorgeht, wirkt die mächtige infantile Einstellung bei der Schwester in gleicher Weise und auch sie rät dem Bruder von der Heirat ab, weil sie ihn einer andern nicht gönnt. Dies geschieht aber nicht wie Goethe, seine eigenen Gefühle rechtfertigend, meint, weil die Schwester ganz ohne Sinnlichkeit gewesen wäre; sie war es nur einem andern gegenüber, wie auch Witkowski sagt, daß sie nach Liebe dürstete, aber vor jeder körperlichen Berührung zurückschreckte. Wir kennen ein solches Verhalten als die typische Sexualablehnung und wissen, daß es als Reaktion auf eine vorzeitig geweckte und in der Kindheit betätigte Sinnlichkeit auftritt, die unter dem Druck hoher moralischer Anforderungen bald einer intensiven Verdrängung verfällt. So verstehen wir, daß ihre 1773 gegen den Willen des Bruders geschlossene Ehe mit Schlosser, in der sie nach der zweiten Entbindung (3½ Jahre später) starb, eine unglückliche sein mußte[1]) und der Mann in einer 1776 gedichteten Parabel gestehen konnte, ihr ekle vor seiner Liebe.

Aus der Fixierung an Mutter und Schwester wird auch das zweite typische Motiv des Goetheschen Dichtens, und typisches Inzestmotiv überhaupt, das Schwanken des Mannes zwischen zwei Frauen, verständlich. Wir haben dieses Motiv im Schaffen Schillers mit Freud auf die ambivalente Einstellung des Kindes zur Mutter zurück-

[1]) Die gleichen für den Inzestkomplex charakteristischen Verhältnisse finden sich in Schillers Beziehung zu seiner Schwester Christophine, bei Tieck, Kleist und anderen Dichtern, die an die Schwester fixiert waren.

führen können, das in der Mutter einerseits die hohe, unnahbare Heilige, anderseits das den Lüsten des Vaters willenlos dienende Weib erblickt. Wir erkennen nun, wie auf Grund dieser zwiespältigen Einstellung die Übertragung der Liebesneigung von der Mutter auf die an Alter, Reife und Verständnis dem Knaben nahestehende Schwester erleichtert wird. Bei der Schwester fällt vor allem der anrüchige Vorwurf des sexuellen Verkehrs weg und die Nebenbuhlerschaft wird, wo überhaupt ein Bruder da ist, nicht so intensiv und ernst ausfallen, wie im Rahmen des Elternkomplexes. Die Schwester rückt dann in eine der beiden Mutterrollen, meist in die der reinen, keuschen Angebeteten, ihr Ersatzcharakter für die ursprüngliche Person der Mutter verrät sich aber oft in einzelnen Zügen, von denen bei Goethe die „Dirnenphantasie“ [1]) besonders betont erscheint; seine Heldinnen sind vielfach gefallene Mädchen oder doch der Verführung ausgesetzte. Schon Weislingen steht zwischen zwei Frauen, der sanften, keuschen Marie und der wilden, sinnlichen Witwe Adelheid und dieses Motiv führt über die beiden Leonoren Tassos, die einander „Schwester“ benennen, zur „Stella“, welche diese Phantasie der Vereinigung von Mutter und Schwester in einem Liebesobjekt durch die Doppelehe (siehe „Graf von Gleichen“) zu realisieren sucht. [2]) Und selbst in des Dichters eigener später Ehe erscheint diese Liebesbedingung, wenn auch nicht so unverhüllt wie in Schillers Doppelliebe, durchgeführt, da er der aus niederem Stand (Rettungsphantasie) erhobenen Christiane, dem „Bettschatz“, seine in Italien neu erweckte sinnliche Leidenschaft zuwandte, während er die Reversseite seines Mutter- und Schwesterideals in der abweisenden und kühl zurückhaltenden Charlotte verkörpert fand.

Den deutlichsten Beweis für Goethes unbewußte Inzestneigung auf die Schwester bietet uns auch hier wieder nicht die bezüglich der unbewußten Regungen notwendigerweise lückenhafte Lebensbeschreibung und Überlieferung, sondern das von unbewußten Einstellungen entscheidend bestimmte dichterische Schaffen, in dem sich dieser Komplex allzu verräterisch durchdrängt. Im „Wilhelm Meister“, den der Dichter

---

[1]) Valentin:

„Aber ist eine im ganzen Land,
Die meiner trauten Gretel gleicht,
Die meiner Schwester das Wasser reicht?
— — — — — — — — — — — —
Ich sag' dir's im Vertrauen nur:
Du bist doch nun einmal eine Hur';
So sei's auch eben recht.
— — — — — — — — — — — — —
Du fingst mit einem heimlich an
Bald kommen ihrer mehre dran,
Und wenn dich erst ein Dutzend hat,
So hat dich auch die ganze Stadt.“

[2]) „Die natürliche Tochter“ endet damit, daß Eugenie sich entschließt, dem Gerichtsrat die Hand zu reichen, der verspricht, sie wie seine Schwester zu halten.

im Todesjahr seiner Schwester Cornelia (1777) begann, hat er in der frischen Erinnerung an den schmerzlichen Verlust und in Wiederbelebung der auf die Geliebte bezüglichen Kindheitsempfindungen seine infantilen Wunschphantasien auf die Schwester in der Verdrängungsform des unbewußten Geschwisterinzests dargestellt, in der Geschichte des Harfners (Lehrjahre VIII, 9).

Der Markese X., ein etwas exzentrischer Mensch, hat vier Kinder. Der dritte Sohn Augustin wird wegen seiner schwächlichen Konstitution und seiner Anlage zur Schwärmerei in ein Kloster gebracht, von wo er schließlich ganz gebrochen nach Hause zurückkehrt. Sein Vater hatte aber noch eine Tochter, deren er sich schämte, und die er deshalb heimlich erziehen ließ. Diese Tochter, Sperata, lernt Augustin kennen, der sich im Elternhause langsam erholt. Die beiden verlieben sich in einander und zeugen ein Kind, das später als Mignon auftritt. Nach Entdeckung des Inzests will sich Augustin nicht von Sperata trennen. Er kann nicht glauben, daß sie seine Schwester sei, und daß sich die Natur so weit gegen die Sitte vergehen könne. Endlich aber muß er doch daran glauben; er ist verzweifelt und entflieht, wird aber ergriffen und wieder ins Kloster zurückgebracht. Er wird dann neurotisch und von Zwangsvorstellungen gepeinigt. Als die Nachricht vom Tode Speratas, die in Wahnsinn endet, und von den Wundern an ihrer Leiche in das Kloster dringt, entflieht er neuerdings, sucht die Leiche auf und wandert in die weite Welt. Schließlich tötet er sich auf Grund einer Zwangsvorstellung.

Das Gegenstück zu dieser infolge der Verdrängung nur auf unbewußtem Wege (Unkenntlichkeit) durchzusetzenden Wunscherfüllung ist in dem Einakter: „Die Geschwister" dargestellt, den Goethe in wenigen Oktobertagen des Jahres 1776 als „Generalbeichte" seiner Liebe zu Charlotte von Stein dichtete, in dem jedoch unbewußterweise seine infantile Liebesneigung zur Schwester naive Erfüllung findet, da sich die Blutsverwandtschaft der Liebenden als Täuschung enthüllt und so dem auf diese Weise ermöglichten Liebesbund mit der „Schwester" nichts mehr im Wege steht. Auch die Eifersucht gegen den Rivalen, Fabrice, welche die Leidenschaft erst zur entscheidenden Erklärung aufflammen läßt, fehlt nicht. Wie die Harfnerepisode, so ist auch der Stoff dieses Schauspiels Goethes freie Erfindung. Im folgenden sei der Inhalt und einige charakteristische Stellen wiedergegeben.

Wilhelm hat nach dem Tode seiner Jugendfreundin deren Tochter Marianne zu sich genommen und als seine Schwester ausgegeben und erzogen.[1]) Wilhelm liebt Marianne; gleich anfangs sagt er in

[1]) Mariannens Mutter, die nach dem geheimen Sinn des Stückes auch Wilhelms Mutter wäre, führt bezeichnenderweise den Namen von Goethes mütterlicher Geliebten Charlotte. Wie sehr sich der Dichter mit dem Helden selbst identifizierte, geht daraus hervor, daß er bei der noch im Oktober stattgefundenen Aufführung die Rolle des Kaufmanns Wilhelm selbst spielte. — Interessant ist es auch, die Namens-

einem Selbstgespräch: „Marianne! wenn du wüßtest, daß der, den du für deinen Bruder hältst, daß der mit ganz anderm Herzen, ganz andern Hoffnungen für dich arbeitet! — Vielleicht! — Ach! — Es ist doch bitter — — Sie liebt mich ja, als Bruder — Nein, pfui! das ist wieder Unglaube, und der hat nie was Gutes gestiftet." Da wirbt Fabrice, Wilhelms Freund, um Marianne und die Furcht, sie zu verlieren, drängt Wilhelm zur Eröffnung des Geheimnisses. Die Eifersucht auf Fabrice zwingt ihm das Geständnis seiner Liebe ab. Die Eifersucht Wilhelms wird überhaupt deutlich betont. Er ist auch auf den kleinen Knaben aus der Nachbarschaft eifersüchtig, den Marianne sehr gern hat und den sie zuweilen zu sich ins Bett nimmt: „Ich hätt ihn gern dabehalten; ich weiß nur, der Bruder hats nicht gern, und da unterlaß ich's. Manchmal erbettelt sich der kleine Dieb selbst die Erlaubnis von ihm, mein Schlafkamerad zu sein."

Fabrice: Ist er Ihnen denn nicht lästig?

Marianne: Ach, gar nicht. Er ist so wild den ganzen Tag, und wenn ich zu ihm ins Bett komme, ist er so gut wie ein Lämmchen! Ein Schmeichelkätzchen! und herzt mich, was er kann; manchmal kann ich ihn gar nicht zum Schlafen bringen."

Wer aus dem Studium der Neurosen weiß, wie häufig ein solches Zusammenschlafen des Kindes mit einer erwachsenen Person (meist der Mutter) die libidinöse Fixierung im Inzestkomplex herbeiführen hilft und wer ferner aus Beobachtungen in der Kinderstube das häufige Beisammenschlafen von ziemlich gleichaltrigen Geschwistern und dessen spätere Folgen auf die infantile Fixierung kennt, der wird in dieser poetischen Schilderung unschwer eine Reminiszenz an ähnliche sinnlich erregende Erlebnisse und Eindrücke des Knaben Goethe erkennen.

Marianne verhält sich der Werbung Fabricens gegenüber nicht ablehnend; sie sagt ihm, er möge mit ihrem Bruder sprechen, den sie aber im stillen doch liebt und nicht gerne verlassen möchte.

In dem auf die Werbung bezüglichen Gespräch sagt sie zu Wilhelm, den sie noch für ihren Bruder hält: „. . . Wir wollen wieder leben wie vorher und immer so fort. — Denn nur mit dir kann ich leben. Es liegt von jeher in meiner Seele und dieses hat's herausgeschlagen, gewaltsam herausgeschlagen. — **Ich liebe nur dich!**

Wilhelm: Marianne!

Marianne: **Bester Bruder!** — — — — — — — — — — — — — — — — Du könntest es lange wissen, du weißt's

determiniertheit weiter zu verfolgen. In dem einige Monate später begonnenen „Wilhelm Meister" heißt der Held gleichfalls Wilhelm und liebt gleichfalls ein Mädchen namens Marianne. Charakteristisch ist noch die bei Goethe übrigens nicht seltene Heimlichkeit, mit der er die Arbeit den in seine Liebessorgen uneingeweihten Personen zu entziehen sucht; sie erschien auch erst 10 Jahre später in Druck.

auch, seit dem Tod unsrer Mutter, wie ich aufkam, aus der Kindheit und immer mit dir war."

Da eröffnet ihr Wilhelm das ganze Geheimnis:

Wilhelm (ihr um den Hals fallend): Du bist mein, Marianne!

Marianne: Gott! was ist das? Darf ich dir diesen Kuß zurückgeben? — Welch ein Kuß war das, Bruder?

Wilhelm: Nicht des zurückhaltenden kaltscheinenden Bruders, der Kuß eines ewig einzig glücklichen Liebhabers. — (Zu ihren Füßen.) **Marianne, du bist nicht meine Schwester!**

— —

Marianne: (ihn ansehend). Nein, es ist nicht möglich.

Wilhelm: **Meine Geliebte, meine Gattin!**

Marianne (an seinem Hals): Wilhelm, es ist nicht möglich!

Wie ein derart dominierender Schwesterkomplex auch die Ausgestaltung eines in fester Tradition überlieferten Stoffes charakteristisch zu beeinflussen vermag, zeigt Goethes Beschäftigung mit der Iphigenie-Sage und seine besondere Art der Behandlung dieses Stoffes[1]). Die in der antiken Überlieferung bloß angedeutete Neigung Orests zu seiner Schwester, der zuliebe er den seinen kindlichen Gefühlen widerstreitenden Mord an der Mutter begeht,[2]) ist bei Goethe nicht nur zur direkten Liebesneigung Iphigeniens für ihren Bruder ausgestaltet, sondern der Dichter läßt auch, abweichend von jeder Überlieferung, die Heilung des von den Furien gepeinigten Muttermörders mit tiefer menschlicher und psychologischer Empfindung durch die geliebte Schwester erfolgen. Eine Unzahl von Abhandlungen und Aufsätzen hat sich damit beschäftigt, das Problem dieser „Heilung" durch die Schwester zu ergründen; doch ist das tiefste und eigentliche Verständnis nur aus des Dichters eigenem unbewußten Inzestkomplex zu verstehen, der — ganz wie Orest — nach Abwendung von der „untreuen" Mutter in der reinen, heiligen Schwesterliebe Trost

[1]) In dem dramatischen Fragment „Prometheus" (1773) des jungen Goethe, das die Auflehnung gegen den mächtigen Vater widerspiegelt, belebt Minerva, die ihrem Bruder in Liebe zugeneigt ist, die von Prometheus gebildeten Menschen, was einer symbolisch eingekleideten infantilen Inzestphantasie entspricht (Vgl. dazu „Völkerpsycholog. Parallelen zu den infantilen Sexualtheorien"). Die tief persönliche Beziehung des Dichters zu dem Stoff ergibt sich daraus, daß Goethe sich selbst mit Prometheus identifizierte und in Freundeskreisen geradezu Prometheus hieß (vgl. Kürschners deutsche Nat. Lit. Bd. 91, X, S 3). Auch bei Shelley verkörpert der Prometheus die Auflehnung gegen den Vater (Kap. XVII, 4). — Vgl. O. Walzel: Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe, 1910. — Vom psychoanalytischen Standpunkt ist das Thema behandelt bei Karl Abraham: Traum und Mythos (1909) und Leo Kaplan: Zur Psychologie des Tragischen („Imago", I, 1912, Heft 2).

[2]) In Sophokles „Elektra" sagt Orest nach Ermordung der Mutter: „Nicht besorge mehr, daß dich der Mutter frecher Mut entehren wird." Auch hier tritt also der Bruder als Schützer und Rächer der Schwester auf. Wie eigentlich Elektra ihre Mutter Klytämnestra ermordet, so tötet Gretchen ihre Mutter, um die Vereinigung mit dem Geliebten zu ermöglichen.

und Ersatz findet. In diesem Sinne dürfen wir die Worte Iphigenies und die Antwort Orests verstehen:

O wenn vergossnen Mutterblutes Stimme
Zur Höll hinab mit dumpfen Tönen ruft,
Soll nicht der reinen Schwester Segenswort
Hilfreiche Götter vom Olympus rufen?

Orest: Laß mich zum ersten Mal mit freiem Herzen
In deinen Armen reine Freude haben!
— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — Von dir berührt,
War ich geheilt; in deinen Armen faßte
Das Übel mich mit allen seinen Klauen
Zum letzten Mal und schüttelte das Mark
Entsetzlich mir zusammen. Dann entflohs
Wie eine Schlange zu der Höhle.

Und an einer anderen Stelle spricht Orest die wohltätige Einwirkung der Schwester auf seine verdrängten infantilen Liebesneigungen direkt aus:

„Seit meinen ersten Jahren hab ich nichts
Geliebt, wie ich dich lieben konnte, Schwester.“

Und in seiner Aufforderung an die geliebte Schwester:

„Komm kinderlos und schuldlos mit hinab“

erkennen wir wieder die eifersüchtige Rivalität des Bruders, der die Schwester keinem andern gönnt und sie für sich allein in Anspruch nimmt. Aber diesem erlösenden Durchbruch der unbewußten Wunschtendenz, der sich in der Heilung manifestiert, geht die Abwehr dieser Neigung voraus, die sich anknüpfend an die antike Überlieferung in der Verstellung des Orest seiner Schwester gegenüber äußert. Wir erkennen in dieser anfänglichen Unkenntlichkeit des Bruders ohne Mühe das typische Motiv der Geschwister-Erkennung, welches der Harfner-Episode ebenso zu Grunde liegt, wie dem kleinen Schauspiel und welches schon Aristoteles als das wirksamste Requisit der Tragödie schätzte. Aber noch in dieser Abwehrform äußert sich die leidenschaftliche Neigung der Schwester zum Bruder:

Iphigenia: O höre mich! o sieh mich an, wie mir
Nach einer langen Zeit das Herz sich öffnet
Der Seligkeit, dem Liebsten was die Welt
Noch für mich tragen kann, das Haupt zu küssen.
— — — — — — — — — — — — — —

Orest: Schöne Nymphe,
Ich traue dir und deinem Schmeicheln nicht.
Diana fordert strenge Dienerinnen
Und rächet das entweihte Heiligtum.

Entferne deinen Arm von meiner Brust!
Und wenn du einen Jüngling rettend lieben,
Das schöne Glück ihm zärtlich bieten willst,
So wende meinem Freunde dein Gemüt,
Dem würd'gern Manne, zu. — — —

Im Zusammenhang mit der Liebe zur Schwester kommt auch der Bruderhaß zum Ausdruck. Pylades gibt sich und Orest als Brüder aus, die mit ihrem dritten Bruder um das Erbe des Vaters in Streit geraten seien:

Aus Kreta sind wir, Söhne des Adrast:
Ich bin der jüngste, Cephalus genannt,
Und er Laodamas, der älteste
Des Hauses. Zwischen uns stand rauh und wild
Ein mittlerer und trennte schon im Spiel
Der ersten Jugend Einigkeit und Lust.

Abweichend von jeder Überlieferung läßt dann Goethe in eigener Erfindung den Orest sich als Brudermörder ausgeben:[1])

Pylades: — — — — — — da trennte bald
Der Streit um Reich und Erbe die Geschwister.
Ich neigte mich zum Ältesten. Er erschlug
Den Bruder. Um der Blutschuld willen treibt
Die Furie gewaltsam ihn umher.

Bruderhaß und Vaterhaß vereinen sich in der Erzählung Iphigenias von der Vorgeschichte der Pelopiden:

— — — — — Bald entehrt Thyest
Des Bruders Bette. Rächend treibt Atreus
Ihn aus dem Reiche. Tückisch hatte schon
Thyest auf schwere Taten sinnend, lange
Dem Bruder einen Sohn entwandt und heimlich
Ihn als den seinen schmeichelnd auferzogen.
Dem füllet er die Brust mit Wut und Rache
Und sendet ihn zur Königstadt, daß er
Im Heime seinen eignen Vater morde.
Des Jünglings Vorsatz wird entdeckt: der König
Straft grausam den gesandten Mörder, wähnend,
Er töte seines Bruders Sohn. Zu spät
Erfährt er, wer vor seinen trunknen Augen
Gemartert stirbt. — — —

---

[1]) Auf Ähnliches deutet auch das Gleichnis in seiner Lesart zweier Verse der 2. röm. Elegie über die Ausbreitung des „Wertherfiebers“:

Wär Werther mein Bruder gewesen, ich hätt ihn erschlagen,
Kaum verfolgte mich so rächend sein trauriger Geist.

Des Dichters Identifizierung mit seinem Helden Orestes, die ihm die Produktion ermöglichte, verrät sich nicht nur darin, daß bei der ersten Aufführung der „Iphigenie in Tauris“ am 6. April 1779 Goethe selbst den Orest spielte; schon vorher hatte er sich direkt mit dem antiken Neurotiker verglichen: 1775 schreibt er nach der Schweizer Reise an Karschin: „Vielleicht peitscht mich bald die unsichtbare Geißel der Eumeniden wieder aus meinem Vaterland.“ — Sein intensives Interesse an dem Stoff und besonders der von ihm mehrfach verwendeten Wiedererkennungsszene bezeugt Goethes Entwurf zu einer delphischen Iphigenie,[1] von dem er am 18. Oktober 1786 erzählt, wie er, zwischen Schlaf und Wachen, den Plan zur Iphigenia in Delphi gefunden, wo eine Wiedererkennungsszene die Hauptrolle spielt: „Ich habe selber darüber geweint wie ein Kind.“ Es kommt darin die Rivalität der Schwestern um den Bruder zum Ausdruck.

In der „italienischen Reise“ verzeichnet er unterm 19. Oktober: „Von Cento herüber wollte ich meine Arbeit an Iphigenia fortsetzen, aber was geschah: der Geist führte mir das Argument der Iphigenia von Delphi vor die Seele, und ich mußte es ausbilden. So kurz als möglich sei es hier verzeichnet: Elektra, in gewisser Hoffnung, daß Orest das Bild der Taurischen Diana nach Delphi bringen werde, erscheint im Tempel des Apollo und widmet die grausame Axt, die so viel Unheil in Pelops Hause angerichtet, als schließliches Sühnopfer dem Gotte. Zu ihr tritt, leider, einer der Griechen und erzählt, wie er Orest und Pylades nach Tauris begleitet, die beiden Freunde zum Tode führen sehen und sich glücklich gerettet. Die leidenschaftliche Elektra kennt sich selbst nicht und weiß nicht, ob sie gegen Götter oder Menschen ihre Wut richten soll. Indessen sind Iphigenia, Orest und Pylades gleichfalls zu Delphi angekommen. Iphigenias heilige Ruhe kontrastiert gar merkwürdig mit Elektras irdischer Leidenschaft, als die beiden Gestalten wechselseitig unerkannt zusammentreffen. Der entflohene Grieche erblickt Iphigenia, erkennt die Priesterin, welche die Freunde geopfert und entdeckt es Elektren. Diese ist im Begriff mit demselbigen Beil,

[1]) Eine delphische Iphigenia schrieb auch der römische Tragiker Accius (Ribbeck: röm. Trag.): sie hieß Agamemnonidae; die Grundzüge zu diesen „Kindern Agamemnons“ fand Accius bei Hyginus fab. 122, aus der auch Goethe die Fabel für seine Handlung ableitete. Elektra hat die falsche Nachricht erhalten, Orest und Pylades seien in Tauris geopfert worden; sie eilt nach Delphi, um sich Gewißheit darüber zu verschaffen. Dort sind aber auch Iphigenia und Orestes angelangt. Derselbe Bote, der früher die Kunde von der Opferung brachte, versichert nun, Iphigenia sei die Mörderin des Bruders der Elektra. Wie Elektra das hört, will sie mit einem brennenden Holzscheit ihrer Schwester Iphigenia die Augen ausbrennen. Orestes hindert sie daran, die Geschwister erkennen einander und kehren zusammen nach Mykene zurück. (Zum ganzen Thema: Fr. Thümen: Die Iphigeniensage in antikem und modernem Gewande, 2. Aufl., 1895.) Den Stoff von Goethes „Iphigenie in Tauris“ hat Joh. Elias Schlegel (1719—1749) in einer Tragödie „Orest und Pylades“ behandelt.

welches sie dem Altar wieder entreißt, Iphigenia zu ermorden, als eine glückliche Wendung dieses letzte schreckliche Übel von den Geschwistern abwendet. Wenn diese Szene gelingt, so ist nicht leicht etwas Größeres und Rührenderes auf dem Theater gesehen worden. Wo soll man aber Hände und Zeit hernehmen, wenn auch der Geist willig wäre."

XVII.

Abwehr und Durchsetzung des Geschwister-Inzests.

> „Unter allem konnt ich am wenigsten leiden, wenn sich ein paar Leute lieb haben und endlich kommt heraus, daß sie verwandt sind oder Geschwister sind."
>
> Goethe (Die Geschwister).

Die von der fortschreitenden Verdrängung verpönte unverhüllte Durchsetzung der geschwisterlichen Inzestphantasie hat unter dem Druck der moralischen Abwehr eine Reihe von Gestaltungen gezeitigt, die sich in zwei große Gruppen sondern lassen. Das eine Motiv der Geschwister-Erkennung sucht nach dem psychologischen Schema der antiken Ödipus-Sage den Inzest in Unkenntnis der Verwandtschaft zu realisieren, während die Aufdeckung der Verwandtschaft erst nach vollbrachter Sünde, in sekundärer Abschwächung noch rechtzeitig zu ihrer Verhütung, erfolgt. In Goethes „Geschwister" ist uns dagegen eine neue Art der Abwehr und Durchsetzung des Geschwisterinzest entgegengetreten, die wir zweckmäßig als das Motiv der Verwandtschafts-Aufhebung bezeichnen können. Erfolgt sonst der verbotene Inzestakt in unbewußter Naivetät und stellen sich die Reue- und Abwehrimpulse erst hinterher bei Entdeckung der Verwandtschaft ein, so zeigt die zweite Motivgestaltung insofern eine vollkommenere, sozusagen weniger schuldbedrückte Wunscherfüllung, als hier die Hemmungen zwar von Anfang an in der verwandtschaftlichen Kenntnis gegeben sind, die sich aber bald als falsch herausstellt und so den beiden scheinbaren Geschwistern die verbotene Verbindung doch gestattet wird. Hier wird also in raffinierter Weise der ursprünglich der Abwehr dienende Mechanismus der Verwandtschaftsaufdeckung im Sinne der verhüllten Inzestdurchsetzung selbst verwendet. Drückt also die erste Motivgestaltung auf ihre psychologische Formel reduziert etwa aus, daß der im Unbewußten an die Schwester fixierte Mann in jedem Weibe die (unerkannte) Schwester

liebe, so besagt die zweite Motivgestaltung mit einer etwas anderen Wendung eigentlich dasselbe, indem sie den Wunsch verrät, der Liebe zur Schwester möge die verwandtschaftliche Beziehung nicht im Wege stehen.

1. Das Motiv der Geschwister-Erkennung.

Schon Aristoteles rühmt es in der Poetik als besonders wirkungsvoll, wenn Verwandte, die in Unkenntnis ihrer Beziehung im Begriffe waren, die Schuld schwerer Vergehen auf sich zu laden, einander gerührt erkennen und Freytag erwähnt in seiner „Technik des Dramas", daß die Erkennungszenen in der griechischen Tragödie dieselbe Stelle einnahmen, wie im modernen Drama die Liebeszenen.

In Adolf Müllners Schicksalstragödie „Der 24. Februar" erkennen zwei Eheleute erst nach langjähriger Ehe, daß sie Geschwister sind (vgl. Kap. XXII); ebenso erfolgt die Entdeckung der Verwandtschaft erst nach dem Inzest in Tiecks „Ekbert" (Kap. XXIII, 1) und in einigen anderen verstreut angeführten Gestaltungen. In Chateaubriand's Roman „Die Märtyrer" geht Renee ins Kloster, nachdem er erfahren hat, daß er seine Schwester in blutschänderischer Liebe umarmt hatte.

Neuerdings hat Christian Kraus in einem Einakterzyklus „Geschwister" (Berlin, Julius Bard, 1909) den unbewußten Inzest zwischen Bruder und Schwester, der erst später enthüllt wird, behandelt (weiteres darüber in Kap. XXIV).

Endlich sei noch aus allerletzter Zeit Moritz Heimanns Tragödie „Der Feind und der Bruder" (S. Fischer, Berlin 1911) genannt, wo die junge Frau eines venezianischen Grafen ihrem Gatten mit einem Burschen ihres Gefolges entflieht, zu dem sie eine innige Neigung hinzieht. Als der betrogene Gatte ihr sagen läßt, daß sie den Sohn ihres Vaters liebe, tötet sie ihn, um ihm die Kenntnis der Blutschande zu ersparen und ersticht sich an der Leiche ihres Bruders:

> Ich liebte dich! So liebten die Geschwister
> im Paradiese sich! — Mein Bruder! —

Daneben ist auch die Liebe des leiblichen Bruders (von derselben Mutter) zu derselben Schwester angedeutet:

> Sie liebt den Bruder, schwesterlich liebt sie —
> und ist denn eine Schwester nicht ein Mädchen,
> auch wenn sie eine Schwester ist? —

Daß der Stiefbruder, mit dem sie dann den unbewußten Inzest begeht, nur eine zur Abschwächung gestaltete Doublette des leiblichen Bruders ist, sehen wir darin angedeutet, daß (S. 17) er mit ihm ver-

wechselt wird; auch hat er den gleichen Namen wie der Vater. [1]) Die Abwehr gegen die unbewußt-inzestuöse Neigung offenbart sich in dem Wiederstreben des Jünglings gegen den Ehebruch mit der Frau eines Mannes, der Vaterstelle an ihm vertreten hat.

Die häufigere Gestaltung ist jedoch die, daß die Liebenden einander als Geschwister erkennen noch ehe die ersehnte und verpönte Vereinigung stattgefunden hat. So in Wielands Roman „Agathon“ (1763), wo der Dichter seine eigene Entwicklungsgeschichte künstlerisch dargestellt hat. Agathon, der zum Tempeldienst in Delphi erzogen wird, verliebt sich in eine gleichfalls dem Apollo geheiligte Jungfrau, Psyche, von der sich später herausstellt, daß sie seine leibliche Schwester ist. Nach mancherlei in die typische Form des Familienromans gekleideten Abenteuern und Erkennungen lernt Psyche schließlich den Sohn des Beherrschers von Tarent kennen und lieben und heiratet ihn „der in mehreren Absichten der zweite Agathon war“. Auch in Wielands Geschichte der Danae stellen sich am Schluß Verwandtschaften zwischen den Personen heraus. Am bekanntesten ist wohl die Gestaltung, die das Motiv der Geschwistererkennung in Lessings dramatischem Gedicht: „Nathan der Weise“ gefunden hat. Der Tempelherr rettet (Rettungsphantasie) das Judenmädchen Recha aus dem Feuer und verliebt sich heftig widerstrebend in sie, bis sich herausstellt, daß sie seine Schwester ist. In dem zarten Verhältnis Saladins zu seiner Schwester Sittah ist das Motiv der Geschwisterliebe doublettiert. Von anderen Motivgestaltungen des Inzestkomplexes bei Lessing war bereits die Rede (S. 246 f. u. a.). Eine ähnliche Gestaltung wie in Lessings Nathan hat das Motiv in Voltaires Trauerspiel „Zaïre“ gefunden (Reclam Nr. 519), wo Zaïre und Kerestan einander lieben, ohne zu wissen, daß sie Geschwister sind.

In Kotzebues Lustspiel „Der Rehbock oder die schuldlosen Schuldbewußten“ (Reclam Nr. 23) ist eine Situation hergestellt, in der sich die Schwester (die Gräfin von Eberfeld) in ihren Bruder (den als Stallmeister auftretenden Baron Wolkenstein) verliebt, während in einem zweiten Paar die Verliebtheit des Bruders (des Grafen) in die ihm unbekannte Schwester (Baronin Freiling) dargestellt wird. Nach Aufklärung dieser schuldlosen Schuldbewußtheiten wird eine annähernde Realisierung der Inzestphantasie dadurch hergestellt, daß der vom Grafen wiederholt als „Bruder“ bezeichnete Schwager,

[1]) Sehr schön ist auch die Liebe des Mannes als kindliche Neigung geschildert (S. 126):

> „Was hilft es, jung zu sein, wir müssen doch
> die Männer in der Schürze tragen wie
> die Kinder. Deiner auch, so jung du bist,
> ist gegen dich ein Kind! Und läuft davon
> und wartet auf die Mutter nicht, . . .“

Die schwärmerische Freundschaft des jungen Tuzzio für Polidor, der als Hüter des Geheimnisses ermordet wird, erscheint als Reaktion auf den dem Geschwisterinzest komplementären Bruderhaß, da Tuzzio (S. 164) als „Brudermörder“ bezeichnet wird.

Baron Wolkenstein, die Schwester des Grafen heiratet, der wieder die Schwester des Barons zur Frau hat. Doch werden vor der Lösung der Vermummungen die inzestuösen Situationen bis an die äußerste Grenze geführt, insbesondere in den Szenen, wo der Graf seiner als Pächtersfrau verkleideten Schwester nachstellt, um sie seinen lüsternen Wünschen gefügig zu machen (II, 10 und III, 11). Eine ähnliche Szene findet sich in dem vieraktigen Lustspiel „Die beiden Klingsberg“ (Reclam Nr. 310), das Vater und Sohn in einer Reihe von Liebesverhältnissen als Rivalen zeigt: vom Stubenmädchen angefangen, über die italienische Tänzerin, die Vater und Sohn hintereinander empfängt, und die von ihrem Manne zeitweilig getrennte Amalie bis zur Verlobten und späteren Gattin des Sohnes, Henriette, die der Vater dem Sohn vergeblich abzujagen sucht. In einer Szene (III, 13) wird dem verliebten alten Grafen bei einem Rendez-vous seine eigene Schwester statt der erwarteten Dame zugeschoben und er ist schon daran, ihr einen Antrag zu machen, als — sein Sohn als Nebenbuhler auftritt. Die tiefste Wurzel der Rivalität zwischen Vater und Sohn um die Liebe der Mutter wird nebenbei darin angedeutet, daß das Objekt der ernsthaftesten Konkurrenz durch Namen und äußere Umstände mit der verstorbenen Mutter identifiziert wird (III, 6): „Adolph: Sie trägt den Namen meiner Mutter. Graf: Deine Mutter war eine sehr brave Frau. — Adolph: Und doch auch nur ein armes unbekanntes Mädchen. — Graf: Ein Mädchen, wie deine Mutter war, findest du nicht in halb Europa. — Adolph: . . . ich habe sie gefunden.“ In den zahlreichen Stücken Kotzebues finden eine Reihe von Motiven des Inzestkomplexes in sentimentaler Abschwächung Verwertung.

In Anzengrubers Roman: „Der Fleck auf der Ehr“ hat eine Bäuerin ein unehliches Kind von einem Nachbar, dessen Sohn sich in das Mädchen verliebt. Der Vater sieht sich genötigt, ihn darüber aufzuklären, daß er seine Schwester liebt, worauf er der Liebe entsagt. Eine ähnliche Stoff- und Motivgestaltung findet sich in Ernst Zahns Bauernroman „Herrgottsfäden“. Russi. der Knecht, hat die Rosi, die Tochter desFurrer, verführt, der ihm aber das Mädchen verweigert. Russi zieht aus, kehrt nach Jahren als mächtiger Unternehmer wieder, der den ihm früher angetanen Schimpf durch den sozialen Ruin des Gegners rächen will. In die Aussprache mit Furrer mengt sich Tobias, der außereheliche Sohn des Russi und der Rosi, der sich nun mit der ehelichen Tochter Josepha des Russi im geheimen verlobt hat. Rosi enthüllt, daß es seine Schwester ist. Tobias teilt das seiner ihm verlobten Schwester mit und sie gehen für immer auseinander. Kurz vor dem Abschied heißt es: „Da blieb Tobias stehen und horchte hinab; er legt die Arme um des Mädchens Leib, und ihre Blicke suchten wieder einander. ‚Kannst du es begreifen, daß wir Bruder und Schwester sind?‘ sagte Tobias. Sein Atem ging schwer. ‚Sprich nicht davon‘, bat Josepha und drängte weiter. Er hielt sie fest. ‚Das, was ich in mir habe für dich, ist keine

Bruderliebe', stammelte er. Sein heißer Atem wehte an ihre Wange". (S. 326). Die unbewußte libidinöse Fixierung von Bruder und Schwester aneinander hat Zahn auch in seiner Novelle: „Die Geschwister" (Sammlung „Helden des Alltags") behandelt, wo dem ganzen Motiv übrigens auch die Rettungsphantasie zu Grunde liegt. Überhaupt findet sich in fast allen Werken Zahns das Motiv der geschlechtlichen Zuneigung zwischen nahen Verwandten bald mehr bald minder deutlich angeschlagen. So in „Lukas Hochstraßers Haus" die Neigung des Vaters zur Geliebten des Sohnes, in „Erni Beheim" die Verkettung von Mutter und Sohn und in „Vinzenz Püntiner" die Neigung zwischen Schwager und Schwägerin.

2. Das Motiv der Verwandtschafts-Aufhebung

fanden wir außer in der klassisch edeln Darstellung, die es in Goethes „Geschwister" gefunden hat, bereits (Kap. X S. 356) in dem legendarischen Schauspiel des Juan de Matos Fragosa: El marido de su madre, wo zwei Liebende schließlich erkennen, daß sie gar keine Geschwister sind. Auch im „Neuen Menoza" (1774) von Michael Reinhold Lenz will der Autor die Ehe zwischen Geschwistern unter gewissen Voraussetzungen gelten lassen; es stellt sich aber schließlich heraus, daß die beiden Eheleute gar keine Geschwister sind. Lenz, der sich gerne wie ein Kind benahm und auch behandeln ließ, zeigte in seinem Liebesleben die psychologisch aus dem Inzestkomplex verständliche Neigung, sich immer an die Geliebte eines andern heranzumachen (Sauer in Kürschners Nat. Lit. Bd. 80). In dem Drama: „Die Freunde machen den Philosophen" (1776) hat er das Motiv der Doppelehe behandelt.

Mit künstlerischer Vollendung ist das Motiv der Verwandtschaftsaufhebung in Konrad Ferdinand Meyers Novelle: „Die Richterin" dargestellt. Wulfrin und Palma gelten als Geschwister und Kinder des Comes Wulf, der vor der Geburt der Palma von seiner dritten Gattin, der Stemma Judicatrix, vergiftet worden war, weil sie das Kind von einem andern unter dem Herzen trug. Während aber gleich zu Beginn der Geschichte die Herkunft der beiden Geschwister von verschiedenen Müttern festgestellt zu werden versucht[1]), bleibt es den leidenschaftlich ineinander Verliebten zunächst verborgen, daß sie auch von verschiedenen Vätern stammen und „nicht ein Tropfen Blutes diesen zweien gemeinsam ist." Die spätgeborene Palma liebt den unbekannten und ferne weilenden Bruder mit schwärmerischer Leidenschaft und

---

[1]) „Meine — rätische — Schwester?"

„Nun ja Wulfrin, das Kind der Judicatrix, meiner Nachbarin auf Malmort am Hinterrhein. Du hast sie nie von Angesicht gesehen, die Frau Stemma, das zweite Weib deines Vaters?"

„Das dritte", murrte Wulfrin. „Ich bin von der zweiten."

„Das weißt du besser . . . . ."

kennt nur den Gedanken an ihn, während die bei ihm erst beim Anblick der Schwester hervorbrechende inzestuöse Leidenschaft sich vorher nur als Hemmung, in Form von Sexualablehnung, äußert. Aber nach kurzem Beisammensein erwacht auch in dem rauhen Bruder die zärtliche Neigung für die Schwester und es spiegelt getreu die infantile Eifersucht wieder, wenn die ungehemmte Leidenschaft für die Schwester gerade in der Stunde ihrer Verlobung mit dem sanften Graciosus mächtig durchbricht.

„Hätte einer der Gewalttätigen, die auf den rätischen Felsen nisteten, begehrlich nach Palma gegriffen, Wulfrin möchte ihm ins Angesicht getrotzt und das Schwert aus der Scheide gerissen haben, aber Graciosus war zu harmlos, als daß er ihm hätte zürnen können. Und er selbst fühlte sich mit einem Male von einem dunklen Schrecken getrieben, die Schwester zu vermählen."

Aber wie sie nur dem geliebten Bruder zuliebe die Werbung des Graciosus angenommen hatte, so löst sie dieselbe — wie sie meint auch ihm zum Trotz — gleich wieder auf. Vergebens stößt er die Schwester von sich, er muß sich gestehen: „Ich begehre die Schwester!" und läßt in seinem Rasen der Mutter ankündigen: „sie rüste den Saal und richte das Mahl! Tausend Fackeln entzündet! . . . Ich halte Hochzeit mit der Schwester!" Vergebens sucht ihn die Mutter zu trösten und zu stärken: „ich umarmte sie in jedem Weibe! denn ich bin mit ihr vermählt ewiglich. Nein, ich kann nicht leben!" — Nachdem schließlich Palma hinter das Geheimnis ihrer Herkunft gekommen ist, bekennt die Richterin vor dem über ihrem Kinde an Vaters Statt richtenden Kaiser den Mord am Gatten und die uneheliche Geburt der Palma, so daß den Liebesbund der beiden Stiefgeschwister das Band der Blutsverwandschaft nicht mehr hindert.

Weiß man aus dem Leben des Dichters wie intensiv er an Mutter und Schwester fixiert war[1]) und wie insbesondere seine Schwester Betsy ihm zeitlebens in aufopferungsvoller Liebe zur Seite stand, so wird man leicht hinter der historischen Einkleidung dieser Erzählung die ursprüngliche Familienromanphantasie des Knaben erkennen, der seiner Mutter eheliche Untreue andichtet, um seine Verliebtheit in die Schwester zu rechtfertigen und der Anstößigkeit zu entkleiden. Die psychologische Bedeutsamkeit dieser Phantasie im Seelenleben des Dichters ergibt sich schon daraus, daß die ungetreue Gattin, die ihren Mann beseitigt, in der Gestalt der Faustina doubliert erscheint, deren Tochter den Wulfrin genau so aus Feindeshand rettet, wie seine eigene Schwester Palma. Hier gewinnt man Einblick in den der Schwesterliebe zu Grunde liegenden mächtigen Elternkomplex des Dichters, dem die typische künstlerisch gestaltete Pubertätsphantasie entspricht, die auch dem Hamlet zu Grunde liegt: daß die untreue

[1]) Vgl. die phathographisch-psychologische Studie von J. Sadger (Wiesbaden 1908).

Mutter den Vater beseitige und durch diese Erfüllung des verdrängten infantilen Eifersuchtswunsches dem Sohne die abgewehrte Besitzergreifung der Mutter und die Vaterrache unmöglich mache.

Wulfrin: „Als Siebenjähriger bin ich daheim ausgerissen — der Vater hatte mir das sieche Mütterlein ins Kloster gestoßen — und über Stock und Stein zu König Karl gerannt.“ Die Aufforderung zur Vaterrache weist er mit den Worten zurück:

„Ich wußte, was man einem Vater schuldig ist. Er hat an meiner Mutter gefrevelt und sein Gedächtnis — die Kriegstaten ausgenommen – ist mir unlieb.“

Doch packen ihn manchmal Gewissensbisse wegen des unaufgeklärten plötzlichen Todes seines Vaters und bei seinen verzweifelten Versuchen, sich aus den Banden der sündigen Schwesterliebe zu befreien, wendet er sich an den Toten im Glauben, von ihm erfahren zu können, ob Palma sein Kind sei:

„Der Wiedergewinn seines Erbes weckte das Bild des Vaters und die kindliche Gesinnung auf. . . . . Am Ende ist es der Vater, sagte er sich, und er wird mir beistehen, wenn er kann. Wenn er noch irgend da ist, läßt er mich nicht elend umkommen . . . .“

Noch deutlicher kann sich die kindliche Ehrfurcht für den Vater an der Doublettenfigur des Kaisers offenbaren, der bedeutungsvoll zu Anfang der Erzählung einer Seelenmesse für das Heil seines Vaters beiwohnt und am Schluß bei Palma direkt „an Vaters Statt“ erscheint, um sie mit dem Bruder zu vermählen. Und auch auf die Klage über den in der Vaterrache säumigen Wulfrin sagt Kaiser Karl:

„Eben habe ich für die Seele meines Vaters gebetet. Kindliche Bande reichen in das Grab. Mich dünkt, Wulfrin, du darfst bei der Richterin nicht ausbleiben. Du bist es deinem Vater schuldig.“

Ist so die zwiespältige aus kindlicher Verehrung und eifersüchtiger Rivalität gemischte Einstellung gegen den Vater in dem schwankenden Entschluß zur Vaterrache und der Spaltung in den hingemordeten Nebenbuhler und den mächtig überlegenen Kaiser ausgedrückt, so erscheint auch die zweiseitige Einstellung zur Mutter in der Spaltung in das milde vom Vater mißhandelte alte Mütterlein und die junge, hübsche, energische Stiefmutter angedeutet.

„Wahr ist es Frau“, fuhr der Höfling treuherzig fort, „daß ich dich nie leiden mochte, und ich sage dir warum. Dieser Greis hier, mein Vater, war ein roher und gewaltsamer Mann. Ich sage es ungern: er hat an meinem Mütterlein mißgetan, ich glaube, er schlug es. Ich mag nicht daran denken. Ins Kloster hat er es gesperrt, sobald es abwelkte. Da ist es nicht zu wundern, wie wir Menschen sind, daß ich von dir nichts wissen wollte, die es von seinem Platze verstieß.“

Aber in der Darstellung des greisenhaften Vaters, von dem Wulfrin sagt: „Trunken und brünstig! unter gebleichten Haaren! Pfui!“, und der blutjungen Stiefmutter[1]) erkennen wir leicht die

[1]) „. . . . Der Vater, der, meiner Treu, kein Jüngling mehr war — ich habe aus der Wiege seinen weißen Bart gezupft — warb um das Kind des Richters und er-

psychologische Idendität dieser Vater- und Mutterabspaltungen und den Wunsch des Sohnes, nach Beseitigung des Vaters von dessen Weib Besitz zu ergreifen, die hier durch ihr verjüngtes und schließlich für den Sexualverkehr freigegebenes Ebenbild, die Schwester, ersetzt ist, welche Verschiebung im infantilen Seelenleben des Dichters ihr Vorbild hat.

Anschließend daran sei wegen ihrer auffälligen Übereinstimmung in der Motivgestaltung die Novelle „Von zwei Geschwistern" des früh verstorbenen Dichters Otto Sachs genannt.[1]) Wie bei Meyer handelt es sich um ein bewußtes Festhalten an der sträflichen Geschwisterliebe: nur erfolgt hier die Aufhebung des Verwandtschaftsverhältnisses und damit die Freigebung des sexuellen Verkehrs auf Grund eines so zweifelhaften Dokuments, daß die beiden Liebenden sich nie über ihr Schicksal klar werden können und der Bruder an den Gewissenskämpfen zu Grunde geht. Der Einfluß der Meyerschen Novelle läßt sich bis in einzelne Details verfolgen. Wie dort setzt auch hier die Geschichte nach dem Tode des Vaters ein (S. 1), wie dort ist auch hier der Sohn seit Jahren vom Hause abwesend und hat seine Schwester niemals gesehen; wie dort steht es hier von Anfang an fest, daß die Geschwister von verschiedenen Müttern stammen und wie dort wird auch hier die Abstammung vom selben Vater beseitigt.[2]) Ja selbst die Berufung auf das historische oder sagenhafte Vorbild fehlt nicht; wie bei Meyer der Hinweis auf Byblis vorkommt, so beruft sich hier der sündhafte Bruder Ippolito auf ein Vorbild.[3]) „Welches Gesetz beherrschte den Herzog von Valentinois, Caesar, der sich in trunkenem Übermut selbst öffentlich rühmte, den Leib seiner Schwester genossen zu haben? Er war der Sohn des Papstes, der selbst . . ." Ja, selbst der den Sturm der Leidenschaften begleitende Gewittersturm fehlt hier nicht (S. 17) und wie Wulfrin, so stößt auch Ippolito die Schwester beim ersten Auflammen seiner Leidenschaft heftig von sich. Und schließlich wird auch die Zuneigung der

---

hielt es". . . . „Was hab' ich mit der Alten zu schaffen! Warum lächelst du Männchen?" — „Weil du so mit ihr umgehst, die noch schön und jung ist." — „Ein altes Weib. sage ich dir." — „Ich bitte dich, Wulfrin! Dein Vater freite sie als eine Sechzehnjährige. Dein Geschwister ist nicht älter. Zähle zusammen! . . . ."

[1]) Otto Sachs: Von zwei Geschwistern. Mit einem Vorwort von J. J. David und einem Porträt des Verfassers (Berlin, Schuster und Löffler, 1898).

[2]) Die innige Zuneigung zweier Kinder vom selben Vater, aber verschiedener Mutter hat Storm in seiner Erzählung „Eekenhof" behandelt, wo auch die erotische Neigung des Vaters zu seiner Tochter. demselben Mädchen. das der Sohn liebt, deutlich zum Ausdruck kommt. In seiner Ballade „Geschwisterblut" hat Storm das seelische Leid zweier bewußterweise ineinander verliebter Geschwister dargestellt.

[3]) Noch eine Doublette des Geschwisterinzests findet sich angedeutet bei einem der Söldner, die bei Ippolito Dienste nehmen: „der hat gar seine eigene Schwester — —" (S. 66). Auch in der zweiten Erzählung „Der Mord" klingt Ähnliches an: „So lieb ich sie habe, — wie lange leben wir nun schon wie Bruder und Schwester zusammen!" sagt ein Gatte von seiner Ehe (S. 134).

Geschwister zueinander wie bei Meyer damit motiviert, daß ihnen die Gewöhnung aneinander von frühester Kindheit an gemangelt habe und sie einander erst als reife Menschen begegnet waren (S. 13). Trotz dieser vielleicht nicht voll bewußten, die gleiche psychische Konstellation widerspiegelnden Anklänge ist doch dem Erzähler selbständige Gestaltungskraft nicht abzusprechen. Das Thema ist hier gleichsam ungebändigter als in der artistisch vollendeten Erzählung Meyers, aber darum vielleicht in manchen Punkten menschlicher, psychologisch getreuer. So ist die Liebe zur Mutter der geliebten Schwester, also der Stiefmutter des Helden, die wir aus der Novelle Meyers erschlossen haben, hier offenkundig. Zwar hat der Bruder auch hier „die Heimat wegen Mißhelligkeiten mit seiner Stiefmutter, welche den alternden Gemahl ganz beherrschte, verlassen müssen; es gab aber auch solche, die sagten, daß sein Haß gegen diese Frau den Grund in übergroßer Liebe gehabt habe, die ihn zwang, ihre Nähe zu meiden, wenn er nicht mit den heiligsten Pflichten in Widerspruch geraten wollte" (S. 1). Er kehrt auch erst nach ihrem Tode zum Schutze der Schwester zurück. Im weiteren Verlauf der Erzählung offenbart sich tatsächlich, daß der Sohn die Stiefmutter glühend und leidenschaftlich liebte (S. 20 fg.), und in diesem Sinne scheint es auch kein Zufall, wenn er den Namen Hippolytos führt. Auch hier also blickt unter dem aufdringlich betonten Schwesterkomplex die ursprüngliche Verliebtheit in die Mutter durch, und die Übertragung der Neigung von der Mutter auf die Schwester ist nicht nur darin angedeutet, daß Ippolito die Schwester im Gemach der vergebens ersehnten Mutter zu seiner Braut macht (S. 23), sondern noch deutlicher in ihrer wiederholt betonten Ähnlichkeit mit der Mutter. „. . . mit jedem Tage deutlicher sah Ippolito aus ihren Zügen das Gesicht der Mutter heraustreten" (S. 25, ähnlich S. 45). Die bedeutsamste Abweichung von der Meyerschen Novelle besteht darin, daß die Geschwister sich hier auf ein in einem Gedicht erhaltenes Geständnis der verstorbenen zweiten Gattin des Vaters von einer Untreue[1]) berufen, ohne zu prüfen, ob es damit seine Richtigkeit habe und ob dadurch die Vaterschaft des alten Grafen an der Schwester ernstlich in Frage gestellt sei. In diesem nie gelösten Zweifel sehen wir einen feinen dichterischen Zug, der die Unaufhebbarkeit des Schuldbewußtseins und die alle Hindernisse beseitigende Gewalt der inzestuösen Leidenschaft andeuten soll. „So schuf den Unseligen der verblendende Liebesrausch Vermutung zur Gewißheit, Anschein zur Wahrheit" (S. 23 fg.). — „Nein! Nicht dieser Zettel hat Euch überzeugt! Euer unbändiges, gewaltsam, sündiges Begehren, nach dem verbotenen Genuß hat Euch geblendet und Schein als Wahrheit gezeigt" (S. 35). Es versagt hier also gleichsam der Mechanismus der Verwandschaftsaufhebung aus gewissen im Seelenleben des Dichters begründeten infantilen Einstellungen

[1]) Die Phantasie von der Untreue der Mutter, die sie einerseits dem Sohne näher bringen, anderseits das verwandtschaftliche Verhältnis der Geschwister aufheben soll, ist typisch für den Familienroman (vgl. Heldenmythus, S. 67).

und dieses Versagen, das der Dichter selbst andeutet, verrät uns, daß es sich bei dieser Motivgestaltung tatsächlich um nichts als die vorwurfsfreie Durchsetzung der Inzestphantasie handelt. Während den Bruder fortwährend Zweifel, Gewissenskämpfe und Reueimpulse quälen, gesteht die Schwester unumwunden ein: „Auch wenn ich nie gezweifelt hätte, daß Ippolito mein Bruder ist, ich hätte nicht anders gehandelt, als ich's getan habe“ (S. 56). Und noch vor ihren Richtern, die sie vor der härtesten Strafe bewahren wollen, verbirgt sie ihre wahre Gesinnung nicht: „Ich hätte dasselbe getan, wenn ich sicher gewußt hätte, daß er mein Bruder war, denn ich liebte ihn“ (82).

In Karl Immermanns (1796—1840) Roman: „Die Epigonen. Familien-Memoiren in neun Büchern“ hat das Motiv der Verwandtschaftsaufhebung und der Inzestdurchsetzung seltsamen Ausdruck gefunden. Hermann verehrt die schöne Johanna, die ihren Gatten Medon verlassen hat. Im Hause eines andern für Hermann in Liebe entbrannten Mädchens, Flämmchen, nehmen sie Abschied voneinander: „Er hielt ihre Hand fest und fragte leise: Lieben sie mich, Johanna? Von Herzen, versetzte sie. Soll denn nur das Blut, und immer nur das Blut Geschwister schaffen. Darf nie das Gemüt in freier, schöner Wahl das reinste Band knüpfen? Nein, ich werde den Glauben nicht aufgeben, daß solche Neigungen möglich sind. Vom ersten Augenblicke, da ich Sie sah, sind Sie mir wie ein Bruder erschienen; lassen sie mich ihre Schwester bedeuten! Und zum Angedenken dieser Stunde und meines Bekenntnisses empfangen Sie das Beste, was eine Frau darbieten kann. Sie schlang ihren Arm um seinen Nacken und die schönen unentweihten Lippen berührten die seinigen. Sanft sich emporrichtend, sagte sie: Wer würde, das sehend, nicht rufen, es sei Leidenschaft, Frevel! Und doch, wie fern bin ich von allem ungestümen Wesen! Wie ruhig könnte ich Sie in den Armen einer andern sehen! So wenig reichen unsere Begriffe an die Geheimnisse des Herzens“ (7. Buch, 14. Kap.) In der Nacht wird er auf geheimnisvolle Weise in Johannas Zimmer gerufen, wo er die Geliebte zu umfangen glaubt. Bald erfährt er aus der ihm vom Vater hinterlassenen Brieftasche (Buch 9, Kap. 14), daß Johanna tatsächlich seine Schwester von derselben Mutter, aber einem andern Vater ist und verfällt nun in eine schwere Neurose, die erst behoben wird, als er nach dem Tode Flämmchens erfährt, daß er in jener Nacht diese und nicht seine Schwester Johanna in Liebe umfangen habe. Schließlich wird doch noch eine annähernde Inzestphantasie durchgesetzt, indem Herrmann ein Mädchen, Cornelie, nach dem Tode ihres Oheims heiratet, als dessen vermeintlicher Neffe er selbst gilt.

Das Motiv der Verwandtschaftsaufhebung in psychologisch interessanter Gestaltung zeigt Paul Heyses Novelle „Der Weinhüter“ (Meraner Novellen, 1862—1863). Der vor der schlechten Behandlung der Mutter aus dem Hause geflohene Andree, der sich als Weinhüter fortbringt, ist mehr als er sich gestehen will in seine Schwester, die

Moidi, verliebt. Diese Neigung äußert sich zunächst nur in Abwehrsymptomen:

„Sie war ihm während dieser Worte zutraulich nahe gerückt und hatte den Arm leicht um seinen Nacken gelegt. Aber wie wenn ein Gespenst ihn angefaßt hätte, fuhr er auf und schüttelte ihre Liebkosung ab. Seine Brust arbeitete schwer. Laß mich, keuchte er heftig hervor, rühr' mich nicht an, frag mich nichts, geh fort von mir, so weit du kannst, und komm nie wieder.“ „. . . . er hatte seit seinen Kinderjahren nicht mehr gewagt, ihren roten lachlustigen Mund zu küssen. Aber die Scheu, mit der er sie betrachtete, war mit einer dumpfen, leidenschaftlichen Qual gemischt, und ihr leichter Atem, der sein Gesicht streifte, trieb ihm das Blut heftig zum Herzen.“

Auch die im Gefolge der Inzestneigung typisch auftretende Sexualablehnung äußert sich in charakteristischer Weise.

„Ihm selbst schienen alle Mädchen eher unbequem und alle Liebesscherzreden ein Abscheu zu sein . . . . Aber mit einem seltsamen Ausdrucke tiefer Angst sah er der Schwester ins Gesicht, so oft deren leichtsinnige Gedanken bei ihrer Zukunft verweilten und eine Trennung von ihm ihr als eine Möglichkeit erschien, die doch wohl zu verwinden wäre.“

Er ist auf die Schwester direkt eifersüchtig, zumal da auch sie ihre Zuneigung zum Bruder offen äußert:

„Auch geschah es mehr als einmal, zumal an Feiertagen, wenn sie an den verabredeten Ort nicht kam, daß er in fiebernder Eifersucht die Wege nach ihrem Hause bewachte, ob etwa ein Besuch sie zurückhalte. Er lag dann förmlich im Hinterhalt. . . . . Ihm war unselig dabei zu Mut. Eine Ahnung dämmerte in ihm auf, dies alles sei nicht recht und löblich. Warum gönnte er der Schwester nicht, was allen Mädchen zukam, Freiheit in Wünschen und Neigungen? Mit heißer Angst jagte er diese Gedanken von dannen, die immer zudringlicher zurückkamen. Freilich ihr Vater war nicht der seine. Aber waren sie darum weniger Geschwister?“

Aus Eifersucht auf die Schwester erschlägt er fast einen Soldaten und wird landesflüchtig nicht so sehr, um der Strafe zu entgehen, als in einer Art Flucht vor seiner Leidenschaft für die Schwester. Während er im Ausland sich im Kloster aufhält, stirbt die Frau, die ihm bis dahin als Mutter galt; in ihrer Todeskrankheit ist zwischen wirren Reden das Geständnis über ihre Lippen gekommen, daß Andree nicht ihr leiblicher Sohn, sondern bloß ein angenommenes Kind ist. Nach dem Tode der Mutter besucht die Schwester ihn in Begleitung ihres Bräutigams und macht ihm Mitteilung vom Geständnis der Mutter. Die Aufhebung der Blutsverwandtschaft wirkt befreiend auf ihn.

„ . . . als mir die Moidi zuerst sagte, ihre Mutter habe mich als einen Findling oder Gott weiß woher von der Alm mit heruntergebracht, da war mir's als käme ich plötzlich aus glühenden Ketten und Banden los, die ich allezeit mit mir geschleppt hatte, und die auch im Kloster droben nicht von mir abfallen wollten. Denn nicht einmal in der heiligen Beicht

hat mir's über die Zunge gewollt, was ich die letzten Jahre her von wegen der Moidi ausgestanden hab', und daß ich's nicht überleben würde, wenn ein anderer sie heimführte. Und das wußt' ich ja wohl, daß es eine Todsünde war, wenn ich wirklich der Sohn ihrer Mutter gewesen wäre; und doch konnt ich's nicht von mir abtun, denn es war stärker als mein bißchen Verstand und Religion und alles."

Die mühsam zurückgedrängte Leidenschaft lodert auf, er entführt die Moidi ihrem Bräutigam und macht sie zu seinem Weib. Doch wieder zeigt sich, wie in den meisten Gestaltungen des Motivs der Verwandtschaftsaufhebung, die ursprünglich zu Grunde liegende Inzestphantasie darin, daß die Verwandtschaftsaufhebung auf Grund eines höchst zweifelhaften Motivs erfolgt, an das Abwehr und Reue anknüpfen können. Denn als sie sich schwanger fühlt, erwachen doch die Bedenken in ihr, ob dem im Fieberwahn getanen Ausspruch der Mutter Glaube beizumessen sei und ob sie nicht doch Geschwister wären. (Noch deutlicher äußert sich diese Rückkehr der alten Inzestphantasie darin, daß die beiden sich auf ihrer Wanderung weiterhin für Bruder und Schwester ausgeben.) Sie leidet furchtbar unter dieser Vorstellung und nötigt den Bruder in die Heimat zurückzukehren, um volle Gewißheit darüber zu erlangen. Aber auch durch den einzigen Mitwisser des Geheimnisses, den Pfarrer, läßt sie sich nicht überzeugen, daß Andree nicht ihr Bruder sei und beharrt dabei, die Mutter habe in der Todesstunde gelogen und den Sohn nur verleugnet. Erst als sich der Pfarrer zum letzten Auskunftsmittel entschließt und die Mutter Andrees nennt, die sich nun auch zur Mutterschaft bekennt, genest die Moidi von ihrem Wahn und die beiden werden ein glückliches Paar. — Wie in den meisten dieser Dichtungen ist auch hier neben der Neigung zur Schwester eine merkwürdige Beziehung von Sohn und Mutter angedeutet, die ihm ja bis zu seiner Hochzeit unbekannt ist, zu der er sich aber doch mehr hingezogen fühlt als es sonst bei einer Pate der Fall ist.

„Ich habe allezeit eine große Liebe und Verehrung zu Euch gefühlt. . . . Denn bei Euch ist mir allein auf der ganzen Welt friedfertig und stille zu Mute gewesen." . . . . Dann hob sie ihn auf, und wie sie ihm mit Tränen in das blaße Gesicht sah, hielt sie sich nicht zurück, zog ihn fest in die Arme und küßte ihn lange und heiß auf Mund und Augen."

Das Motiv der Verwandtschaftsaufhebung findet sich auch im letzten Roman des kürzlich verstorbenen Wilhelm Jensen: „Fremdlinge unter den Menschen" (Dresden, Karl Reißner, 1911) wo Gerhart, der illegitime Sohn eines französischen Offiziers sich in Egge Trebelius, die Pflegetochter der Pfarrersleute von Ratekau verliebt, die sich schließlich als seine Schwester entpuppt,[1]) während der Held in dem

[1]) Ähnliche Liebesgeschichten aus der Nachwirkung einer intimen, geschwisterähnlichen Gemeinschaft der Kinderjahre hat Jensen in anderen Dichtungen dargestellt. Vgl. Freud: „Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva", 2. Aufl. Deuticke 1912, S. 87.

ritterlichen Marquis de Boissy seinen Vater entdeckt. Nach der Entdeckung finden die Liebenden einen gemeinsamen, nicht unwillkommenen Tod auf hoher See. Der zu Grunde liegende Mutterkomplex ist angedeutet in der seltsamen Neigung der Cordula, der Mutter Egges, zu deren Bräutigam und Bruder, dem Helden der Erzählung.

In wie typischer Weise sich das Motiv der Verwandtschaftsaufhebung mit dem Elternkomplex verknüpft zeigt und zu welch gleichförmiger Gestaltung die identischen Pubertätsphantasien des Familienromans führen, mag ein 1891 in Wien erschienenes Erstlingswerk eines Zwanzigjährigen, das Trauerspiel „Die Hochzeit zu Barcelona“ zeigen. Auch hier sind die einander in sündiger Leidenschaft zugetanen Geschwister von Anfang an darüber im Klaren, daß sie von verschiedenen Müttern stammen und auch hier stellt sich später (mit Hilfe eines Ringes) heraus, daß sie auch nicht den gleichen Vater haben. Während nun in der Novelle Meyers diese Erkenntnis die schuldbefreite geschlechtliche Vereinigung ermöglicht, bei Sachs aber die inneren Zweifel und Selbstvorwürfe das Liebesglück stören und vernichten, kommt es in diesem Trauerspiel nach der Verwandtschaftsaufhebung zwar schließlich zur Trauung der vermeintlichen Geschwister, aber die geschlechtliche Vereinigung wird nur symbolisch, im gemeinsamen Liebestod, vollzogen. Auch hier lernt der Graf von Bucar, Don Carlos, seine Stiefschwester, Donna Alma, erst kennen, da er 15 Jahre alt ist und verliebt sich sogleich leidenschaftlich in sie (S. 23).

Don Carlos: Wie ich in dir nicht nur die Schwester liebte,
Und schauderte und floh, so warst auch du,
So rein du bist, mir heißer zugetan — —
(Alma nickt schmerzlich.) (S. 43.)

Vom Vater, gegen den er den Degen zückte (S. 9), enterbt und verbannt, kehrt er nach einem wilden Abenteurerleben in die Heimat zurück, als eben sein Vater gestorben ist und seine Schwester sich auf den Wunsch des Verstorbenen mit Don Garcias vermählen will. Er liebt seine Schwester, die er keinem andern Manne gönnt, um so leidenschaftlicher, und da er erfährt, daß er der Sohn des im Sterben liegenden Königs sei, weiß er im allerletzten Moment den faktischen Vollzug der Ehe seiner Schwester zu verhindern — da er die Trauung nicht mehr vereiteln konnte —, indem er ihren Gatten in der Brautnacht vor dem Vollzug des geschlechtlichen Verkehrs ermordet. Geradeso ergeht es aber ihm selbst vor der ersehnten Verbindung mit der auf diese Weise befreiten Pseudo-Schwester. Er wird nämlich von Don Raphael, der selbst die jungfräuliche Witwe seines ermordeten Bruders Garcias besitzen will, verfolgt und tötet sich und die ihm eben angetraute Geliebte durch Gift. In dem Verhältnis Don Garcias und Don Raphaels, der schon vor dem Bruder um Donna Alma geworben hatte, ist der eifersüchtige Bruderhaß dargestellt, der der Rivalität um

dasselbe Weib entspringt; die gewaltsame Beseitigung des bevorzugten älteren Bruders, welche den geheimen Wunsch Don Raphaels realisiert, ist bei dem Dichter, der selbst als älterer Bruder seinen Geschwistern gegenüberstand, so stark gefühlsbetont, daß diese Phantasie noch in zwei Doubletten Ausdruck gefunden hat. Don Raphael erzählt (S. 93) der Braut des Bruders seine eigene Geschichte in einer Einkleidung von seinem Freunde:

> — — — — Guido, dem der Bruder
> Die Braut entführt, nachdem er ihn zuvor
> Betrogen um sein väterliches Erbe.

Und wie er nach der Ermordung des Bruders vom neuen König die jungfräuliche Witwe zum Weib begehrt und dieser mit Rücksicht auf die kirchlichen Ehebeschränkungen zögert, begründet Don Raphael sein Gesuch mit dem Hinweis auf ein Beispiel:

> Hört mich, Sennor, sie waren nicht vermählt.
> Auf diese Art hat Pedro von Castilien
> Die Witwe Don Juans zum Weib genommen,
> Nachdem er selbst den Bruder am Altare
> Erschlagen, — was ich nicht gethan, mein Fürst.

Das Motiv des Bruderhasses erscheint außerdem doublettiert in der Feindschaft des neuernannten Königs Don Pedro gegen Don Carlos, in dem er einen Sohn des Königs, also einen Bruder und Prätendenten anerkennen muß. Hier wird eine weitgehende psychologische Identität verschiedener dramatischer Gestalten deutlich, die außer dem Verhältnis der feindlichen Brüder insbesondere die Doublierungen der Vatergestalt betrifft. Don Carlos kommt unmittelbar nach dem Tode seines Vaters, der ihn enterbt hatte, heim und wird von dem sterbenden König als anerkannter Sohn in den Prinzenstand erhoben. Wie regelmäßig im Familienroman ist auch hier der Ersatz des Vaters durch den König zum Zwecke der Abkunftserhöhung vollzogen und beide Vaterdoubletten räumen dem auftretenden Sohne den Platz. Aber noch in dritter Gestalt wird der Vater als Nebenbuhler vom Sohne direkt getötet, der schließlich in Don Raphael als dem Verfolger seiner Schwester den brüderlichen Nebenbuhler mordet. Diese dritte Vaterdoublette ist Don Garcias, den Carlos in der Brautnacht vor den Augen der Schwester mordet. Die Identifizierung des Gatten der Schwester mit dem königlichen Vater im Sinne des infantilen Ödipus-Komplexes ist hier sehr durchsichtig darin angedeutet, daß im Augenblick des Mordes an seinem Schwager sein leiblicher Vater, der alte König, stirbt (S. 51). Einen weiteren Hinweis auf den „Vatercharakter“ Garcias bietet die auf ihn bezügliche Rettungsphantasie, da sich Don Carlos zweimal rühmt, ihm das Leben gerettet zu haben (S. 7 und 46), was ihn jedoch im Sinne der infantilen Doppeleinstellung nicht hindert, den Degen gegen ihn zu zücken, wie er es früher gegen seinen vermeintlichen

Vater getan hatte (S. 9). Wie Carlos in Garcias eigentlich den Vater mordet (und nach Reduzierung der Doublettierungen in Raphael den Bruder), so identifiziert er die geliebte Schwester mit der Mutter. Vor allem in der typischen Phantasie, welche die Mutter an der Seite des Vaters unglücklich glaubt (S. 32); denn auch die Schwester rettet er aus den Armen eines ungeliebten Gatten. Und wie es vom Vater wohl in mehrfach symbolischer Bedeutung heißt, daß er die Mutter vergiftet habe (S. 74), so vergiftet er selbst schließlich die ihm als Gattin angetraute Pseudo-Schwester (S. 95). Auch hier also finden wir wieder dem übermäßig betonten Geschwisterkomplex den Elternkomplex zu Grunde liegend und sehen deutlich, wie der jugendliche Dichter diese verdrängten libidinösen Familienregungen in der Phantasie zu realisieren und sich so von ihnen freizumachen sucht. Auch hier erweist sich wieder das Motiv der Verwandtschaftsaufhebung als verhüllender Wunschmechanismus, der die inzestuöse Verbindung unter dem Deckmantel einer erlaubten Verliebtheit ermöglichen soll. Dies wird in all diesen Fällen nicht nur durch den Umstand erwiesen, daß die beiden einander trotz der vermeintlichen Verwandtschaft lieben und dies nach der Verwandtschaftsaufhebung auch gestehen, sondern in diesem Falle noch besonders dadurch, daß das mächtige Schuldbewußtsein, das die verbotene Leidenschaft begleitet, den Dichter hier noch daran hindert, die geschlechtliche Vereinigung der Liebenden zu ermöglichen, nachdem die Verwandtschaftsaufhebung erfolgt ist. Wie in der Novelle von Sachs der Mechanismus der Verwandtschaftsaufhebung gescheitert ist, so erscheint hier aus denselben psychischen Hemmungen des mächtigen Schuldgefühls der Effekt derselben vereitelt. Gewiß gilt aber für diese Gruppe dichterisch gestalteter Phantasien ein Wort aus der eben analysierten Tragödie:

— — — — — Zwar hat der Prinz
Don Carlos von Navarra sie begehrt . . .
Don Pedro (wie schaudernd). Der Bruder? Die er für
die Schwester hielt?!
Ist's denn bewiesen? Scheint's nicht wie Incest?
Im Geist zum mindesten begangen.

Kürzlich hat Hermann Bahr, der das Inzestproblem öfter zu streifen versuchte, in einem Lustspiel „Die Kinder“ (1910) das Motiv der Verwandtschaftsaufhebung behandelt. Professor Scharitzer verbietet seiner Tochter, den Sohn des Grafen Gandolf, an dem sie mit inniger Liebe hängt, zu heiraten, aus dem sehr begreiflichen Grunde, weil er selbst der Vater des jungen Grafen ist. Die beiden Liebenden wollen aber nicht von einander lassen und das Stück endet auch mit der Verheiratung der beiden, die dadurch zu stande kommen kann, weil es sich herausstellt, daß die angebliche Tochter des Professors Scharitzer nicht sein, sondern des alten Grafen Gandolf Kind ist. Die Väter sind also getauscht.

Das gleiche Thema des Motivs der Geschwister-Erkennung in Verbindung mit dem Motiv der Verwandtschafts-Aufhebung hat Bahr früher schon in der Novelle „Die Stimme des Bluts" (S. Fischer, Berlin 1909) behandelt, wo der junge Ehemann seiner, ihm von Kindheit an bekannten Gattin, die den Tod ihres Vaters betrauert, eröffnet, der Verstorbene sei gar nicht ihr Vater gewesen, sondern sie hätte den Vater mit ihrem Manne gemein. „Wenn wir auch Bruder und Schwester sind, ich kann dich nicht anders lieben. Nein, das kann ich nicht." Und nun folgt die Inzestabwehr in der Eröffnung, daß er anderseits der leibliche Sohn ihres nominellen Vaters gewesen sei: „Sehr einfach: wir hatten bloß die Väter vertauscht." Wenn aber die Gattin nachträglich auch den wirklichen Geschwister-Inzest zu rechtfertigen versucht, so verrät sich darin trotz der aufdringlichen Tendenz das der Dichtung gefühlsmäßig zu Grunde liegende Inzestthema: „Hättest du mir bewiesen, daß wir Geschwister sind — nun, vielleicht hätte ich mich verwirren lassen, wochenlang vielleicht, aber ich wäre durchgekommen. Am Ende doch. Bin ich deine Schwester, wenn ich als Frau für dich fühle? Was ich fühle, bin ich . . . . Soll ich es mir vom Namen vorschreiben lassen? . . . Ich bin nicht so! Ich nicht! Ich kann meine Gefühle nicht wechseln, was immer auch geschehen mag." — Daneben ist noch, in der instinktiven Zuneigung der Tochter zu ihrem unbekannten Vater, der Vater-Tochter-Komplex berührt (S. 43), wie anderseits in der Erwiderung dieser Neigung durch den Vater die Rivalität mit dem Sohn um die Liebe desselben Mädchens (S. 25).

3. Die elisabethanischen Dramatiker.

Bei den Nachfolgern Shakespeare's auf der englischen Bühne gehört das Motiv des wirklichen, vermeintlichen und verhinderten Geschwisterinzests zu den beliebtesten Requisiten der dramatischen Technik. Koeppel, der sich um das Quellenstudium dieser Dramen verdient gemacht hat, bemerkt, „daß das verbotene Gebiet des Inzests für viele Dramatiker jener Epoche eine ebenso große Anziehungskraft besaß, wie für einige hochbegabte Dichter aus dem Anfang unseres Jahrhunderts. Auch Seelenkrankheiten treten epidemisch auf." (sic!) Besonders in den Stücken, die Beaumont mit Fletcher gemeinsam verfaßte, kehrt dieses Motiv mit ermüdender Monotonie wieder.

In dem 1611 aufgeführten Drama: „A king and no king" hatten Beaumont und Fletcher die Leidenschaft des Königs Arbaces für seine Schwester geschildert. Arbaces enthüllt sich dem treuen Feldherrn Mardonius, der sich vergebens bemüht, den König vor dieser Sünde zu bewahren. In einer großen Szene (IV, 4) gestehen die Liebenden ihre Leidenschaft für einander. Aber die Furcht vor der Sünde trennt sie und sie fassen den Entschluß, für immer zu entsagen. Der fünfte Akt bringt

die Lösung, daß keine Verwandtschaftsbande zwischen ihnen bestehen, ihre Liebe also kein Verbrechen ist. (Koeppel S. 178 ff).[1])

In „Woman pleased“ derselben Autoren wird Isabella, die üppige Frau des geizigen Juweliers Lopez, von einem jungen Mann wiederholt bis an den Rand des Abgrunds gelockt, der sich schließlich als ihr Bruder entpuppt und vorgibt, er habe sie nur auf die Probe stellen wollen. (Koeppel S. 89). In „The fair Maid of the Sun“ gibt Fletcher dem Verhältnis Caesarios zu seiner Schwester Clarissa eine inzestuöse Färbung. Clarissa sagt (V, 3): We lov'd together, you preferring me |Before yourself, and I so fond of you |That it begot suspicious in ill minds |That our affection was incestuous. Im selben Stück wird auch auf den Mutterinzest angespielt; Mariana, die für das Leben ihres Sohnes Cesario fürchtet, erklärt ihn für ein angenommenes Kind. Auf diese Enthüllung hin bestimmt der Herzog, daß sie, die Mutter, den Cesario als Entschädigung für die in ihm geweckten Hoffnungen zu heiraten oder ihm den größten Teil ihres Vermögens abzutreten habe. Dieser Konflickt, der durch eine dem Herzog zugeflüsterte Gegenerklärung der Mariana aus der Welt geschafft wird (V 3), findet sich noch bei Nicolas Caussin: Cour Sainte“ (Paris 1632, 3 vols) und in Nathaniel Wanley's: Wonders of the little world; or, a general history of man (London 1678)

In John Fords Drama: ,,'Tis pity she's a whore“ gesteht Giovanni, nachdem er dem Frater Bonaventura sein verbrecherisches Verlangen gebeichtet hatte, seiner Schwester Annabella seine Leidenschaft (I, 3), die auch zum Inzest führt. Es folgt dann abweichend von Beaumont und Fletchers Drama Annabellas Verheiratung mit Soranzo und die Entdeckung des Frevels; Giovanni ersticht seine Schwester und findet selbst ebenso wie Soranzo ein blutiges Ende. Den Stoff soll Ford, wie Koeppel ausführt, einer damals in verschiedenen Versionen in Umlauf befindlichen Inzestgeschichte entnommen haben, welche sich in der Normandie unter der Regierung Heinrichs IV. im Jahre 1603 tatsächlich abgespielt hatte. Der französische Chronist Pierre Matthieu meldet dieses Ereignis in seiner „Histore de France et des Choses Memorables advenues aux provinces estrangeres durant sept annees de paix, Paris 1606, vol. III, p. 617 ff. Liv. VI, Narr. 5, IX: Punition de deux incestes et adulteres. Das Verbrechen erfolgt erst nach der Vermählung der Schwester, so daß diese auch noch als Ehebrecherin erscheint; die Sünder verlassen das Haus des betrogenen Gatten und werden von diesem in Paris entdeckt und dem Gericht überliefert; man verwendet sich für sie, aber der König kann einem solchen Greuel gegenüber keine Gnade walten lassen. Bruder und Schwester werden hingerichtet. Mit diesem Be-

[1]) Das Stück ist kürzlich in moderner Bearbeitung von Leo Greiner unter dem Titel „Arbaces und Panthea oder die Geschwister, nach einem Schauspiel des Francis Beaumont“ (bei Erich Reiss, Berlin 1912) erschienen. In den „Schillerstudien“ (Naumburg 1894) suchte G. Kettner den Zusammenhang von Hubers Bearbeitung des Beaumont-Fletcher'schen Schauspiels mit der „Braut von Messina“ zu erweisen, den Koch bestritten hat.

richt stimmt in den Hauptzügen die Erzählung eines französischen zeitgenössischen Novellisten überein, François de Rosset. In seinen „Histoires Tragiques de Nostre Temps“ handelt die siebente Geschichte (in der Pariser Ausgabe von 1619, p. 256) „Des amours incestueuses d'un frere et d'une soeur, et de leur fin malheureuse, et tragique. In der 9. Geschichte Rossets: „De la cruant d'un frere exercee contre une sienne soeur, pour une folle passion d'amour“ ersticht der Bruder seine Schwester. Über eine moderne Aufführung des Dramas: 'Tis pity she's a whore in der französischen Übersetzung des Maurice Maeterlinck vgl. eine Notiz von Jaques du Tillet in der „Revue Bleue (Rev. politique et littéraire)“, 4 ième serie, t. II, N. 20 (17. Nov. 1894) p. 633 ff. — Auch in „The fancies chaste and noble“ erkennt Koeppel „ein echtes Produkt der kranken Phantasie Fords“ (S. 185). Octavio, der bereits ziemlich bejahrte Marquis of Sienna, läßt in der Heimlichkeit seines Palastes drei junge Mädchen erziehen, die er seine Fancies nennt, und deren Duenna in Zoten der schlimmsten Sorte schwelgt. Ein viertes Mädchen, die schöne und reine Castamela, wird von ihrem Bruder, den Octavio aus der Not gezogen und mit einem einträglichen Posten bedacht hatte, veranlaßt, sich diesen Mädchen anzuschließen, und auch in diesem Falle scheint es zweifellos, daß Castamela, die dem Bruder erwiesene Gunst mit ihrer Ehre zu bezahlen haben würde. Am Schluß enthüllt der Dichter, daß der Pseudoharem des Octavio aus den Töchtern seiner verstorbenen Schwester bestand und Castamela die seinem Neffen bestimmte Braut war.

Dieser anscheinende Inzest findet sein Gegenstück in ähnlich abgeschwächten Variationen des Motivs, in denen die elisabethanischen Dramatiker unerschöpflich scheinen. Besonders das Motiv des Bruders, der die Ehre seiner Schwester blutig rächt und diese dem Gatten oder Geliebten entreißt, kehrt häufig wieder.

So in John Ford's: „The broken heart“, wo die Sünde des jungen Spartaners Ithocles, welcher seine Schwester Penthea von ihrem Verlobten Orgilus trennt und sie zur Ehe mit dem ungeliebten Bassanes zwingt, zeitlich vor dem Beginn des Dramas liegt. Orgilius rächt die Geliebte und sein verlorenes Lebensglück durch die Ermordung des Ithocles. (Koeppel S. 172 f). Daß diese Rache für die entehrte Schwester (Dioskuren-Motiv) der sexuellen Eifersucht des Bruders entspringt, zeigt ein typisches in Massinger's „Duke of Milan“ deutlich ausgeprägtes Motiv. Der Bruder rächt hier die Verführung seiner Schwester durch den Herzog, indem er dessen keusche Gattin zu verführen sucht. Diese „Versuchung übers Kreuz“, die sich auch in Cervantes' 1615 gedruckter Komödie „Los Baños de Argel“ findet, gehört auch in den Rahmen des Inzestkomplexes.[1])

---

[1]) So auch die für Massingers Technik typische Belauschungs-Szene: Antonius wird bei seinem Versuch, Dorotheas Herz der irdischen Liebe zu gewinnen, von seinem Vater und seiner kaiserlichen Braut belauscht (Virgin-Martyr II 3), Cleora und Marullo werden im Gefängnis überrascht (Bondman V 2), Domitia und Paris von Domitian beobachtet (Roman Actor IV 2), wie Donusa und Vitelli von den türkischen Fürsten (III 5).

Über Massinger heißt es bei Koeppel (S. 98): „Wie in den beiden zuletzt besprochenen Dramen, beruht auch im „Renegado" die Haupthandlung auf dem Motiv der Geschwisterliebe: der Wunsch, eine der Schwester zugefügte Unbill zu rächen, ist die erste Triebfeder der Handlungsweise des Bruders. Wie im „Duke of Milan" Francisco das Lebensglück des Herzogs vernichtet, weil Sforza seine Schwester Eugenia verführte, wie im „Bondman" der Thebaner Pisander nach Syrakus eilte, um den Verführer und Verlasser seiner Schwester Statilia, Leosthenes, zu bestrafen, wagt sich der Venetianer Vitelli, als Kaufmann verkleidet, nach Tunis, um seine von dem venetianischen Renegaten Grimaldi geraubte Schwester Paulina zu suchen und zu rächen. Und erst bei dieser dritten Wiederholung kommt das Motiv von Anfang an wirkungsvoll zur Geltung." In Massinger's: „The Guardian" enthält die Nebenhandlung das Motiv der Geschwisterliebe. „Jolante's Gatte, Severino, ist landesflüchtig, weil er im Zweikampf ihren Bruder erschlagen haben soll; das üppige Weib verliebt sich in einen Fremden, den sie durch ihre Parasitin Calipso zu sich bestellt. In derselben Nacht, in welcher sie den Buhlen erwartet, kehrt ihr Mann zurück, welcher der die Stelle ihrer Herrin einnehmenden Calipso die Nase abschneidet." (Koeppel 142). Der von Jolante begehrte Mann stellt sich schließlich als ihr eigener Bruder heraus.

In George Chapman's „Revenge for honour", findet sich eine ganze Auslese von Motiven des Inzestkomplexes beisammen. Abrahen, der Sohn des arabischen Kalifen Almanzor, haßt seinen älteren Stiefbruder, den Thronerben Abilqualit, weil er seinem Ehrgeiz im Wege steht. Der Haß wird gesteigert, durch die Entdeckung, daß sich die von beiden Prinzen begehrte Caropia, das schöne und sinnliche Weib des Feldherrn Mura, dem älteren Bruder ergeben hat. Abrahens keckes Intrigenspiel bewirkt, daß der Bruder die Gunst des Vaters verliert und der Vergewaltigung der Caropia beschuldigt wird — ein Verbrechen, welches von den Landesgesetzen mit Blendung bestraft wird.[1]) Abrahen aber will, daß Abilqualit tödlich getroffen werde, er organisiert eine Empörung der Soldaten zu Gunsten des verurteilten Prinzen, bei deren Ausbruch der die Nebenbuhlerschaft des populären Sohnes fürchtende Kalif seinen Erstgeborenen erdrosseln läßt. Das nächste Opfer Abrahens ist der Despot selbst; den Vater beseitigt er mittels eines Taschentuches. Der Mörder greift sofort nach der Krone, und wie es ihm auch noch gelingt, die charakterlose, herrschsüchtige Caropia für sich zu gewinnen, glaubt er alle Ehren

[1]) In der indischen Erzählung vom Prinzen Kunâla, dem Sohn des Königs Asoka (um 250 v. Chr.), in den sich eine der Königinnen wegen seiner schönen Augen verliebt, wird die standhafte Weigerung des Sohnes gegenüber den Werbungen der Mutter mit dem Verlust der Augen gestraft. Der Sohn läßt den grausamen Befehl der in ihrer Liebe Gekränkten willig an sich vollführen: „Mein Herz hat nur Wohlwollen für meine Mutter, die befohlen hat, mir die Augen auszureissen". (Oldenbürg: Buddha, 4. Aufl. 1903). Die Ödipus-Sage weist darauf hin, daß das Motiv der Blendung als Strafe für den Inzest nicht zufällig hier wiederkehrt.

und alles Glück des toten Bruders an sich gerissen zu haben.[1]) Aber Abilqualit ist nicht tot: die ihm ergebenen Verschnittenen haben das Todesurteil nicht vollzogen: durch einen Monolog seines Stiefbruders an seiner vermeintlichen Leiche über dessen Verbrechen aufgeklärt, erscheint er, um den Schändlichen zu entlarven und die Krone für sich zu fordern. Abrahen ersticht Caropia und sich selbst. Caropia aber hat noch die Kraft Abilqualit, den sie keiner andern gönnt, zu töten. (Nach Koeppel S. 71. f.)

4. Shelley.

Auch Shelley (1792—1822), der so gerne in ätherischen Vorstellungen schwelgende Landsmann, Zeit- und zum Teil auch Schicksalsgenosse des realistischeren Byron, zeigt sein Liebesleben im Inzestkomplex verankert, aus dem auch ein wesentlicher Anteil seiner dichterischen Schöpfung gespeist wird. Sein das ganze Leben und Schaffen durchglühender Tyrannenhaß wurde im Zusammenhang mit dem früh hervorbrechenden Atheismus bereits bei der Analyse der „Cenci" (S. 402 f.) auf die frühzeitige und mächtige Auflehnung gegen den Vater zurückgeführt, mit dem der Dichter zeitlebens in erbitterter Feindschaft lebte. Schon als Kind soll Shelley einen Fluch auf den König und den Vater gelernt[2]) und die ängstliche Phantasie gehegt haben, der Vater wolle ihn ins Irrenshaus sperren lassen (l. c. S. 15 f.). Als er mit 19 Jahren wegen seiner atheistischen Anschauungen relegiert wurde, war das Zerwürfnis mit dem Vater unvermeidlich. „In einer poetischen Epistel an Graham spricht Shelley in abstoßenden Ausdrücken von seinem Vater" (l. c. S. 62). Mit 17 Jahren schrieb er einen Schauerroman „Zastrozzi", den man dem späteren empfindsamen Poeten nicht zutrauen würde. Die von dem Grafen Verezzi verführte und verlassene 15 jährige Olivia Zastrozzi verpflichtet sterbend ihren Sohn Pietro zur Rache. Er ersticht seinen Vater und will seinen Stiefbruder töten (l. c. S. 25). Die ersten politischen Verse, die Shelley als Student in Oxford schrieb, waren „rot glühend von Tyrannenhaß" (l. c. S. 38) und die „Väter", die er in seinen Dichtungen darstellte, sind wie der alte Cenci „ein Komplex aller gemeinen und bösen Triebe im Menschen" (l. c. S. 397). So der Vater Rosalindens in dem Gedicht „Rosalinde und Helene" (1819), „in dem Shelley einfach die väterliche Tyrannei als solche verkörperte" (S. 343). Und in dem Gedicht „Die Flüchtlinge" (The Fugitives) „zuckt in Donner und Blitz die Vergangenheit vor dem Dichter auf; wie eine Nachterscheinung hebt ein düsteres Bild aus seinem Leben sich von dem schwarzen Hintergrunde des Gewitterhimmels ab. Sein Vater, sein

---

[1]) In Chapman's „The Revenge of Bussy d'Ambois" stellt sich die Reaktion auf diesen skrupellosen Brudermord in Anlehnung an die Motivumgestaltung im „Hamlet" ein. Chermont, ein Bruder des getöteten Bussy, versäumt die Pflicht der Blutrache, obwohl ihn der Geist des Ermordeten dazu auffordert.

[2]) Die folgenden Angaben entnehme ich der ausführlichen Shelley-Biographie von Helene Richter (Weimar 1898).

Jugendschicksal stehen plötzlich vor seinem Auge . . . auf dem Turme steht der Vater wie ein todverkündendes Gespenst; im Vergleiche zu seiner Stimme ist das wütende Wetter zahm. Und mit einem wilden Fluche weiht er dem Sturme sein Kind, den letzten, lieblichsten und letzten seines Namens" (l. c. S. 554).

Hinter diesem aufdringlichen und im psychischen Bilde des Dichters dominierenden Vaterkomplex tritt die Beziehung zur Mutter, bis auf wenige Ausnahmen, fast ganz zurück.[1]) Dagegen erscheint das Liebesleben und dichterische Liebesideal Shelleys überdeutlich durch den Geschwisterkomplex bestimmt und dies hat ihn, unserer Meinung nach, „wiederholt veranlaßt, die Ehe zwischen Geschwistern zum Thema seiner Dichtung zu machen".[2]) Auf die akzidentellen Ursachen der frühinfantilen Fixierung des Schwesterideals weist Richter (Reclam S. 3) mit der Bemerkung hin: „denn auch das Glück, das die Jugend so vieler Dichter verklärt, ein inniges Verhältnis zur Mutter, war Shelley nicht gegönnt . . . Seinem unendlichen Liebesbedürfnis kamen nur die kleinen Schwestern entgegen, die gebannt um ihn herumsaßen, wenn er ihnen wunderbare Märchen erzählte: von der Riesenschildkröte und der großen Schlange,[3]) die

---

[1]) Den Einfluß des Mutterkomplexes könnte nur eine tiefer dringende Analyse im dichterischen Schaffen Shelleys aufzeigen. Es sei nur auf das Gespräch des Prometheus mit seiner Mutter Erde hingewiesen, wo unter anderem in einem viel kommentierten Vers (169) von der Liebe zwischen Mutter und Sohn die Rede ist (vgl. Richters Übersetzung des „entfesselten Prometheus", Reclam, S. 114 f.) In demselben dramatischen Gedicht erscheint die von Shelley frei erfundene Gestalt der Asia als die Geliebte des Prometheus; ihren Namen entlehnte der Dichter Hesiods Theogonie (539). wo Asia als die Mutter des Promotheus erscheint. (Bei Herodot, IV, 45 tritt eine Asia als Tochter des Prometheus auf.) Diese Spaltung des Inzestverhältnisses ist für die mythische Tradition charakteristisch, findet sich aber nicht selten auch in der dichterischen Stoffübernahme. So wird in Shelleys „Adonais" Venus, die bei Bion die Mutter des Adonis, bei Keats seine Geliebte ist, zur Urania (Richter, Shelley S. 525). Neben dem Mutterkomplex kommt in dem großen Interesse, das der Dichter des Prometheus dem Sturze des wieder böse und tyrannisch geschilderten Zeus widmet, die mächtige Auflehnung gegen den Vater zum Ausdruck.

[2]) H. Richter in der Einleitung zur Übersetzung des „Entfesselten Prometheus" (Reclam Nr. 3321—22, S. 4). Wie wenig unsere psychologisch kaum zweifelhafte Auffassung dieser Tatsachen mit der Ansicht Richters sich deckt, möge eine Anmerkung aus der erwähnten Shelley-Biographie (S. 297) zeigen, wo es heißt: „Hingewiesen sei auch auf die interessante Tatsache, daß das anscheinend auf einer Verirrung des Geschmackes und der Phantasie beruhende Problem der Geschwisterliebe selbst eine so durch und durch gesunde und rechtschaffene Natur wie Goethe fesselte."

[3]) Die Schlange spielte im Phantasieleben Shelleys, wie Richter in der Biographie ausführt (S. 189), zeitlebens eine bedeutsame Rolle. Auf Grund der infantilen Eindrücke wird es uns nicht wundern, wenn dies gerade in jener Dichtung besonders hervortritt, die zuerst die Geschwisterliebe verherrlicht (vgl. oben Laon und Cythna, 1817). — Auch die Phantasie der Selbstentmannung findet sich angedeutet in den Schmerzensrapsodien des Irren („Julian und Maddalo"), aus denen alles strömt, „was Shelley an physischen und seelischen Leiden zu jener Zeit tief innerer Qual, heißer Liebe und heimlicher Selbstanklagen erlebte" (Richter, S. 356):

vor Zeiten in Field-Place gehaust. Dies waren die ersten Äußerungen seiner poetischen Phantasie“ (Reclam S. 3). Seine Lieblingsschwester war die um 7 Jahre jüngere Helene, deren Namen er auch der Heldin eines Gedichtes beilegte (Rosalinde und Helene, 1818), in dem die Geschwisterliebe behandelt ist. Ein Jahr früher (1817) hatte er bereits, fast gleichzeitig mit Byrons „Manfred“ und „Cain“, das Thema der Geschwisterliebe in dem Gedicht „Laon und Cythna“ behandelt, das nach den vom Verleger geforderten Streichungen und Änderungen den Titel „Die Empörung des Islam“ erhielt.

Die Geschwister Laon und Cythna, die als Kinder miteinander aufwachsen, werden getrennt; sie nennt sich Laone (vgl. Sieckes Namenparallelismus S. 447) und findet später Laon, erkennt jedoch den Bruder nicht. Gemeinsam fliehen sie vor dem Feind und rasten in einer Ruine: „Wie sie sich nun schweigend, von einem dunklen Gefühl getrieben, erkennen, wie schweigend eines im andern die gemeinsamen Erinnerungen weckt, wie die alte Liebe sie mit allgewaltiger Macht erfaßt und überwältigt, daß sie, ihrer gescheiterten Hoffnungen vergessend, Küsse tauschen, die ihre schmelzenden Herzen und ihre verschlungenen Glieder mit Glut erfüllen, daß sie zwei Tage und zwei Nächte in stürmischer Liebeswonne durchschwelgen: dies gehört zum Gewaltigsten aber zugleich zum Zartesten aller erotischen Poesie. Aber Laon und Cythna sind Geschwister“ (Richter, Shelley S. 296).

Nachdem Laon und Cythna ihren Liebesbund geschlossen, erzählen sie einander ihre Erlebnisse. Cythna ist „der kalten Lust des grausen Tyrannen“ zum Opfer gefallen, wie Beatrice Cenci der Gier ihres Vaters, und wie Laon die unerkannte Schwester vor der Verfolgung des Tyrannen zu retten sucht, so hat er seine jugendliche Braut Harriet der Gewalt ihres Vaters entrissen und so hegte er auch die phantastische Idee „seine Schwestern zu entführen und sie für ein höheres Los als das zweier Erbinnen zu gewinnen“ (l. c. S. 195). Die Geschwister sollen schließlich auf Befehl des Tyrannen verbrannt werden, eine ätherische Vision läßt sie aber aus dem Flammentod geläutert hervorgehen. Hatte Shelley in der ersten Fassung „den Liebesbund zwischen Bruder und Schwester als jedem andern an Innigkeit der Neigung überlegen verherrlicht“ (l. c. 298), so mußte er während des Druckes auf Drängen des Verlegers Cythna aus Laons Schwester zu einer Jugendgespielin machen, einer Waisen, die im Hause seiner Eltern aufgewachsen war (S. 309). In der zur selben Zeit begonnenen Idylle „Rosalinde und Helene“ hat dem Dichter, wie so oft, sein und der Seinen Schicksal zum Vorbild gedient und es ist bezeichnend, daß er in dieser zum großen Teil auto-

---

Hätt' ich, gleich einem tollen Mönch, beherzt
Den Nerv der Mannheit in mir ausgemerzt,
Daß nimmer wir nur einen Augenblick
Uns hier vereinten zu so kurzem Glück,
Um schaudernd, in Entsetzen, uns zu trennen.

biographischen Dichtung, wo er das Los der Seinen an zwei Familienschicksalen darstellt,[1]) wieder auf das Thema der Geschwisterliebe zurückkommt.

„Rosalinde . . . war einem Jüngling in inniger Liebe zugetan. Drei Jahre glühten sie für einander, endlich nahte der Tag der Vermählung. Als sie aber vor den Stufen des Altars stehen, stürzt Rosalindens Vater, der lange Jahre fern war, unter die versammelten Gäste und hemmt mit dem Schreckensrufe: Halt ein, es ist ihr Bruder! die heilige Handlung.[2]) Der Jüngling fällt tot zu Boden“ (l. c. S. 335). Nach dem Tode ihres Vaters heiratet Rosalinde einen gleichfalls den typischen väterlichen Tyrannen verkörpernden harten, grausamen Mann, für dessen Vatervorbild vom Standpunkt des Dichters der typische Umstand spricht, daß „Rosalinde die Qual seiner tiefverhaßten Umarmung kaum zu ertragen vermag“ (S. 343) und dessen Bosheit und Tyrannei sie noch aus dem Grabe verfolgt (S. 336).

Außer dem durch Dazwischentreten des Vaters vereitelten Geschwisterinzest enthält dieselbe Dichtung noch einen Hinweis auf ein sagenhaftes Vorbild der Geschwisterliebe, wie ihn die Dichter so lieben (vgl. C. F. Meyers Hinweis auf Byblis in der „Richterin“ u. a. m.) An Helenens Lieblingsplatz im Walde knüpft sich eine grauenhafte Sage, der eine wahre Geschichte zu Grunde liegt.

„Es hatte ein Geschwisterpaar,
In dieser holden Einsamkeit
Sich treffend, selbst sich feierlich verdammt.
Sie brachten lieberfüllt einander dar
So Leib als Seele unter diesem Himmel.
Es trieb des Volkes wild Getümmel
Sie in des Waldes Finsternis;
Ihr unschuldiges Kind zerriß,
Die Mutter tötete die Schar.
Den Jüngling schützt ein Pfaff zu Gottes Ehre,
Daß auf dem Marktplatz ihn die Glut verzehre.“

Wenn Shelley selbst in der Vorrede zu „Laon und Cythna“ meint, er habe das Thema der Geschwisterliebe einfach als ethisches Problem behandelt mit der didaktlichen Nebenabsicht, den Menschen die Duldsamkeit zu lehren, so mag dies als Abwehrausdruck der mächtigen unbewußten Widerstände gegen diesen verdrängten Komplex gelten; wenn aber auch alle seine Beurteiler diese Meinung teilen, so

[1]) Auch in seinem Jugendroman „St. Irvyne“ (1810) hat er durch Spaltung in zwei geheimnisvolle Familiengeschichten die Inzestdurchsetzung in verhüllter Weise zu realisieren gesucht.

[2]) Die gleiche Motivgestaltung des Vaters als Störer des Inzestaktes der Geschwister findet sich in Theophile Gautiers Roman „Capitaine Fricasse“. Ein junger Edelmann und Wüstling verliebt sich in eine Schauspielerin und läßt sie entführen. Im Moment, als er sie vergewaltigen will, tritt sein Vater dazwischen und hindert ihn daran; es stellt sich heraus, daß das Mädchen seine uneheliche Tochter ist.

zeigen sie damit, daß ihnen die wesentliche Empfindung für das Verständnis der dichterischen Fähigkeit mangelt. Der echte Dichter ist doch kein Klügler und Verstandesmensch, der sich ethische oder rein intellektuelle Probleme zum Vorwurfe nimmt und nun das Für und Wider erwägend die Partei dieser oder jener Auffassung ergreift; der echte Dichter ist vielmehr Affektmensch und zwar ein primitiver Affektmensch, der nichts darstellt, was nicht aus seinem innersten Wesen heraus zur Bewältigung drängt. Wissen wir aber, daß diese eigentlichen Motive des Schaffens längst verdrängt sind und aus dem Unbewußten ihre Wirkung entfalten, so werden wir den nachträglichen Erklärungsversuch, den der Dichter selbst für die ihm unbekannte Ursache seines Schaffens findet, nicht für die letzte Erklärung nehmen und uns lieber an die naive Äußerung im Kunstwerk selbst halten. Es ist dies der häufigste Fehler, der bei der Beurteilung des dichterischen Schaffens in seiner Abhängigkeit vom inneren Erleben gemacht wird, daß man derartige sekundäre Rationalisierungen für das Ursprüngliche und die letzte Erklärung nimmt. So ist man beispielsweise geneigt gewesen Shelleys unleugbare Auflehnung gegen die väterliche Autorität aus einem ihm (offenbar ab ovo) innewohnenden Freiheitsdrang und Unabhängigkeitsbedürfnis abzuleiten, das eben auch den Zwang der väterlichen Autorität nicht ertragen konnte, während es doch genetisch umgekehrt zuging, indem die aus der infantilen Einstellung stammende Auflehnung gegen den Vater späterhin sich zu einer Abneigung gegen alle Autoritäten erweiterte. Den gleichen Fehler beging man bei Shelley in bezug auf die Geschwisterliebe. Seine Vorliebe für die freie, alle Schranken der Konvention durchbrechende Liebeshingabe der Frau war ebensowenig abzuleugnen wie sein Autoritätenhaß und aus diesem Grunde sollte er eben auch die von der Konvention verpönte Geschwisterliebe verherrlicht haben,[1]) gleichsam aus Trotz, oder wie Adler sagen würde aus „männlichem Protest", wie man dies auch für Byron behauptet hat; auch hier ist in Wirklichkeit der psychologische Sachverhalt umgekehrt. Seine aus

---

[1]) Aus einem tiefen psychologischen Bedürfnis heraus haben fast alle Dichter, welche das Inzestthema behandeln, diese von der Konvention verpönten Neigungen zu rechtfertigen gesucht. In „Wilhelm Meisters Lehrjahre" (VIII, 9) wird das Recht auf die Geschwisterliebe in einem Gleichnis ausgesprochen: „Seht die Lilie an: entspringt nicht Gatte und Gattin auf einem Stengel? Verbindet beide nicht die Blume, die beide gebar? Und ist die Lilie nicht das Bild der Unschuld und ihre geschwisterliche Vereinigung nicht fruchtbar?" — Als zweites Beispiel sei eine Stelle aus dem 1911 erschienenen Roman „Alraune" von Hanns Heinz Ewers genannt: „Frieda Gontram tanzte mit ihrem Bruder, sah ihn lange an mit klugen grauen Augen: ‚Schade, daß du mein Bruder bist', sagte sie. Er verstand sie gar nicht. ‚Warum denn?' fragte er. Sie lachte. ‚O du dummer Junge! Übrigens hast du ja im Grunde ganz recht mit deiner Frage: ‚Warum denn?' Denn eigentlich sollte das wirklich kein Hinderungsgrund sein, nicht wahr?' Es ist nur eben, weil uns die Moralfetzen unserer blöden Erziehung immer noch wie die Bleikugeln in unseren Schoßnähten hängen und uns die Tugendröcke fein sittsam strecken. Das ist es, mein schönes Brüderchen!" (S. 283.)

der infantilen Einstellung stammende Geschwisterliebe war eben eine Regung, die zu ihrer Durchsetzung ein Hinwegsetzen über alle konventionellen Schranken erfordert hätte und darum illustrierte er diese Leidenschaft gerade am Problem der Geschwisterliebe und behielt sie als reale Liebesbedingung zeitlebens bei. Wir kommen auch hier wieder, wie schon bei Schiller und anderen, in die Lage, unsere Auffassung von der Ursprünglichkeit und Bedeutsamkeit der Inzesteinstellung aus dem Gesamtbild der Persönlichkeit erweisen zu können. Wäre das Thema der Geschwisterliebe für Shelley eine rein intellektuelle Angelegenheit gewesen, so wäre nicht einzusehen, wieso feinere Anspielungen auf dieses Thema sein gesamtes dichterisches Schaffen durchsetzen könnten und warum sein sonderbares Liebesleben sich in den typischen Formen des Inzestkomplexes abspielen mußte, während bei unserer Auffassung sich Leben und Schaffen in gleicher Weise befriedigend als Äußerungen der verdrängten, nach Realisierung strebenden Regungen erklären.

In sein 17. Jahr fällt seine Liebe zu seiner schönen Base Harriet Grove, die gleichaltrig und ihm sehr ähnlich war; derartige Neigungen zu entfernteren Verwandten haben wir als Abkömmlinge tief verdrängter Inzestneigungen verstehen gelernt. Ein Jahr später ungefähr erfolgt der Bruch mit Harriet, der von ihr ausging und den Dichter schwer traf. Doch fällt bereits ins nächste Jahr seine Neigung zu der 16jährigen Harriet Westbrook, bei der uns die Namensgleichheit mit der Erstgeliebten nicht mehr zufällig erscheinen kann; ein weiterer Umstand, der sie zur Liebeswahl für Shelley geradezu prädestinierte, war, daß sie eine Schulkollegin seiner Schwester war. Vollends alle Liebesbedingungen waren für den im Ödipus-Komplex verankerten Dichter gegeben, als Harriet ihn anrief, sie aus der Gewalt ihres harten Vaters zu befreien, und sich zur Flucht bereit zeigte. Hier hatte der Dichter alles beisammen, dessen seine Phantasie bedurfte: den Kampf mit einem tyrannischen Vater [1]) und die aller Konvention zuwider laufende weibliche Hingabe. Shelley flüchtete tatsächlich unter den schwierigsten Verhältnissen mit Harriet und einen Monat später waren sie verheiratet. Die anfangs glückliche Ehe, die später gelöst wurde, ist dadurch interessant, daß Shelley in ihr noch eine andere Liebesphantasie durchzusetzen wußte, die wir in ihrer Beziehung zum Schwesterkomplex bereits aus Schillers Doppelliebe kennen. [2]) Kam es auch bei Shelley zu keiner ausgesprochenen Doppelliebe, so wußte er doch immer sein Bedürfnis nach einer idealen, geistigen, „schwester-

[1]) „Nicht zum mindesten aber fesselte Shelley ein melancholischer Zug, der ihr eigen war und den er für eine Folge der Tyrannei ihres Vaters hielt" (Richter, S. 66). Hier finden wir lange vor Dichtung der Cenci-Tragödie die psychologischen Keime dazu in des Dichters Liebes- und Seelenleben.

[2]) Auch der in Inzestphantasien aller Art schwelgende Marquis de Sade hatte ein Verhältnis mit der Schwester seiner Frau. Vgl. Eugen Dühren (J. Bloch): Der Marquis de Sade.

lichen" Freundin neben der Gattin zu befriedigen. Lange Zeit war es wirklich Harriets Schwester, die bei dem jungen Ehepaar lebte, bis sie ihrer überdrüssig geworden waren. Ähnlich ging es später mit Lady Hitchener, der „Schwester seiner Seele", die gleichfalls lange im Hause der Eheleute lebte, bis der Dichter auch ihrer überdrüssig wurde und in Harriet de Boinville Ersatz suchte. Das gleiche Schema der Liebeswahl erscheint Punkt für Punkt bei seiner zweiten Ehe durchgeführt. Auch Mary, die sich dem Geschiedenen in freier, alle Fesseln der Konvention abstreifender Liebe zu eigen gibt, heiratet der Dichter nach dem Selbstmord seiner ersten Frau gegen den heftigen Widerstand ihres Vaters, der dem Dichter diesen Schritt nie vergab. Auch hier macht die Schwester Marys die Flucht der beiden Liebenden mit und lebt dann jahrelang, trotz häufiger Reibereien, in ihrem Haus. Das Zusammenleben der drei ist ein so intimes, daß der Dichter als Vater des Kindes seiner Schwägerin galt, das diese von Byron hatte. Daß er ihr aber überschwengliche Liebesbriefe schrieb, steht außer Zweifel (Richter, 478). Und auch in dieser zweiten Ehe sucht der Dichter sein Bedürfnis nach „geschwisterlicher" Liebe zu befriedigen, besonders in der Freundschaft mit Gräfin Emilia Viviani, die hinter Klostermauern ihre Verheiratung abwarten mußte und sich nach weltlicher Liebe sehnte. [1]) Sie nennt Shelley „ihren lieben Bruder" und seine Frau ist „ihre teuerste schöne Schwester" (Richter S. 483). In der ersten Zeit seiner Bekanntschaft mit Emilia dichtete Shelley das liebliche Fragment „Fiordespina", woraus viele Stellen in „Epipsychidion" übergangen sein sollen. „Fiordespina und Cosmo sind Geschwisterkinder und miteinander aufgewachsen, wie Shelley es für sich und Emilia gewünscht hätte. Die Herzen, die sich in wahrer Liebe zugetan sind, sollten sich von Geburt an nahe sein und alles miteinander teilen" (Richter S. 485). Überhaupt geht sein in zahlreichen Gedichten verherrlichtes Frauenideal, das der Jüngling im Traume sehnend schaut, aber im Leben nie erreichen kann, auf das unerreichbare und idealisierte infantile Objekt zurück. So in „Epipsychidion", einem Gedicht, in dem er gleichfalls die Liebe zu Emilia verewigt und sie darin als „Braut, Schwester! Engel!" anredet (vgl. Goethe an Frau v. Stein):

„O wären wir ein Zwillingspaar geboren!
O wär der Name, den mein Herz erkoren
Für eine andre, dir und ihr ein Band,
Das schwesterlich zwei Seelen hell umwand!"

— — — — — — — — — — — — — —

„Sag, Herzensschwester, willst du mit mir fliehn?"

---

[1]) Shelleys Schwägerin berichtet von ihr im Tagebuche; „Sie betet immer zu einem Heiligen, und jedesmal, wenn sie ihren Geliebten wechselt, wechselt sie auch ihren Heiligen, indem sie den ihres Geliebten annimmt." (Richter, S. 482.)

„Emilia, ich liebe dich, obzwar die Welt mit keinem leichten Schleier diese Liebe vor der unverdienten Schande birgt“ heißt es auch hier mit bedeutungsvoller Anspielung auf das Verbotene, Verpönte dieser Liebe. Das „in der goldenen Frühlingszeit seiner aufdämmernden Jugend“ seinem Geiste erschienene Liebesideal, das im Leben unerreichbar ist, findet sich schon in dem Jugendgedicht „Alastor“ (1814), wo der Jüngling die im Traume geschaute Geliebte vergeblich im Leben sucht (vgl. Ähnliches bei Wieland S. 147 Anmkg. 1); das gleiche Thema kehrt im Fragment einer Fabel wieder (Richter, S. 485). Wie in „Epipsychidion“ kehrt auch in den erhaltenen Fragmenten des Dramas „Die Wunderpflanze“ das „geschwisterliche“ Liebespaar wieder; die Geliebte kann die Leidenschaft des Jünglings „nur mit schwesterlicher Neigung erwidern“ während er sie als „Freundin, Schwester, Geliebte anredet“ (Richter, 564).

Bei einem Dichter, bei dem ein mächtiger, verdrängter Komplex bis in so entfernte Anspielungen ausstrahlt, dürfen wir auch der gehäuften Wiederkehr dieser Anspielungen in Bildern, Gleichnissen, Figuren erhöhte psychologische Bedeutung schenken. In den entferntesten Situationen drängt sich dem Dichter das geschwisterliche Bild unabweisbar auf. So nennt er in dem Gedicht „Ermahnung“ (An Exhortation, 1819) das Chameleon, die Schwester der Eidechse; oder er nennt die laue Frühlingsluft des Westwinds azurne Schwester (Ode to the West Wind, 1819). In dem Gedicht „A Vision of the Sea“, 1820 heißt es: „Und das Kind und der Ozean lachen wie Bruder und Schwester sich an.“ Solcher Stellen ließen sich zahllose aus Shelleys Dichtungen anführen. Es sei nur noch eine allegorische Einkleidung genannt, die auffällig an die ähnlichen Produktionen der Gnostiker erinnert. Der Faden des Gedichtes „Die Fee des Atlas“ (1820), das Mary eine Anhäufung von Ideen nennt, ist nach Richter (S. 457) folgender: „Im goldenen Alter, ehe noch die Zeit und der Wechsal ihre Zwillingskinder Wahrheit und Irrtum zeugten . . . . Die Zeit und der Wechsel waren Tochter und Vater und die Kinder, die ihrer blutschänderischen Gemeinschaft entsprangen, Wahrheit und Irrtum . . .“ Und ein ähnliches aus dem „Verlorenen Paradies“ (V) herübergenommenes Bild gebraucht der Dichter („die Euganeischen Hügel“), wenn er Sünde und Tod als „das blutschänderische Paar“, Mutter und Sohn, bezeichnet (Richter S. 347).

XVIII.

Byron.

Sein Leben und dramatisches Schaffen.

> „Liebe sollte an sich keinen tragischen Stoff bilden, es müßte denn eine wütende, verbrecherische, unglückselige Liebe sein."
> Byron (an Murray, 4. Jänner 1821).

Der Fall Byron ist uns als Probe auf unser Exempel besonders wertvoll, weil er den innigen und streng determinierten Zusammenhang von Erlebnis und Dichtung in jenem tieferen Sinne zeigt, den wir bereits wiederholt gegenüber der oberflächlichen Auffassung dieser Beziehung geltend machten. Nicht die Tatsache als solche, daß Byron in unerlaubter Gemeinschaft mit seiner Stiefschwester Augusta lebte,[1] hat ihm das Thema der Geschwisterliebe nahegelegt, sondern das bereits (Kap. IV, 2) aufgezeigte infantile Erleben, das eine vorzeitige und intensive Fixierung an die Mutter auf Grund einer sexuellen Frühreife zum Inhalt hat, bestimmt in gleicher Weise das spätere Erleben wie das künstlerische Schaffen. Wie Byron diese frühe Fixierung an die Mutter nicht glatt zu lösen vermochte, sondern nur durch intensive, einerseits zur Haßeinstellung, anderseits zur Homosexualität[2]) führende Verdrängung zu überwinden vermochte, so sucht

[1]) Dieser Nachweis wurde von Byrons Enkel, Lord Lovelace, auf Grund von Familiendokumenten geführt in einem 1905 zu London in beschränkter Auflage herausgegebenen Buche: „Astarte — A Fragment of Truth concerning George Gordon Byron, sixth Lord Byron." Eine Widerlegung versuchte 1909 Edgcumbe, der an Stelle des Inzests Byrons schuldige Liebe zu seiner verheirateten Jugendfreundin Mary Chaworth setzte, ohne die Bedingtheit der einen „verbotenen" Leidenschaft durch die andere zu ahnen. — Es sei hier mit allem Nachdruck darauf hingewiesen, daß wir auf den einwandfreien Nachweis der wiederholt heftig bestrittenen Inzestbeschuldigung keinen entscheidenden Wert legen, da wir ja die Dichtung nicht aus dem aktuellen Erleben verstehen wollen, sondern aus der auch diesem zu Grunde liegenden unbewußt-infantilen Einstellung. Die Inzestphantasie, das heißt der infantile, von der Mutter abgeleitete Wunsch nach sexuellem Besitz der nächsten Angehörigen, läßt sich aus Byrons Dichtung allein mit Sicherheit erschließen.

[2]) Den Nachweis dafür erbrachte Rau: Das Liebesleben Byrons (Die neue Heilkunst, 13. Jahrg., 1901, 8. Dezember, Nr. 23); vgl. dazu das Referat im 4. Bd. des „Jahrb. f. sexuelle Zwischenstufen".

er doch sein ganzes Leben lang immer nur Ersatz für diese erste verlorene Neigung und darum sind, nach dem Vorbild der ersten Liebe zur Mutter, alle seine Leidenschaften zwar glühend und mächtig, aber nur von kurzer Dauer und mußten darum auch so zahlreich sein (Freuds „Reihenbildung"). Daher wird auch seine Ehe nach kurzer Zeit getrennt (vgl. Kap. IV, 2) und so löst sich auch bald die intime Beziehung zur Schwester und wandelt sich auf Grund der infantilen Einstellung zur Mutter in Abneigung. Aus der frühzeitigen Verdrängung der Neigung zur Mutter und dem Suchen nach diesem verlorenen Idealbild sind seine zahlreichen infantilen und puerilen Neigungen zu verstehen, die sich vornehmlich auf verwandte und ältere oder verheiratete Frauen bezogen (vgl. S. 138). Den Zusammenhang seines dichterischen Schaffens mit dieser vorzeitigen inzestuös fixierten Erotik verrät eine Stelle des Tagebuchs, wo es heißt: „Mein frühester dichterischer Versuch rührt schon aus dem Jahre 1800 her. Es war das erste Aufglühen meiner Leidenschaft für meine Cousine Margarete Parker." Mit 14 Jahren entbrannte er für seine zwei Jahre ältere Verwandte Marianne Chaworth, die er bei einem Besuche, den er seiner Mutter in Nottingham machte, kennen lernte. In der Reihe dieser Ersatzpersonen für die ehemals geliebte Mutter ist seine Stiefschwester Augusta ein den infantilen Bedingungen besonders entsprechendes Objekt, weil sie erstens blutsverwandt, zweitens weil sie bereits verheiratet war als der Dichter sie näher kennen lernte, und so die infantilen Schuldgefühle diese Beziehung nicht nur nicht hinderten, sondern ihr sogar entgegenkamen. Augusta Leigh [1]) war dem Vater des Dichters in seiner ersten Ehe 1784 geboren worden. Im nächsten Jahre heiratete er in zweiter Ehe Katherine Gordon of Gight, die Mutter des Dichters. Augusta wurde bei der Großmutter, der verwitweten Gräfin von Holdernesse, erzogen, und Byron kam mit ihr erst häufiger zusammen, als sie schon einige Jahre verheiratet und Mutter war.

Aber schon mit 16 Jahren (22. März 1804) schreibt er an seine Stiefschwester Augusta: „Wenn ich dir auch, meine ewig teure Augusta, bis jetzt saumselig in der Erwiderung deiner liebevollen Briefe erscheinen mochte, so hoffe ich doch, du wirst meine Nachlässigkeit nicht meinem Mangel an Liebe zuschreiben, sondern eher einer in meiner Anlage begründeten Scheu. Ich will jetzt versuchen, deine Güte, so weit es in meinen Kräften steht, zu erwidern, und hoffentlich wirst du mich für alle Zukunft nicht nur als einen Bruder, sondern als deinen wärmsten, **dir zärtlich zugeneigten Freund** betrachten." Im Jahre 1811 schreibt er ihr: „Meine liebe Augusta, ich habe von einem Streit zwischen deinem Gatten und dem Prinzregenten gehört. Ich will mich nicht in Familien-

---

[1]) Augustas Gatte, George Leigh, war Byrons Vetter und also auch mit Augusta entfernt verwandt.

geheimnisse eindrängen, aber für jeden Fall und jede Lage rechne auf mich als auf deinen Bruder und auf ein Heim bei mir."

Tatsächlich verließ Mrs. Leigh im Juni 1813 ihren Landsitz „Six Mile Bottom" und zog für unbestimmte Zeit zu ihrem Halbbruder Lord Byron nach London, der damals schon mit Lady Caroline Lamb gebrochen hatte und intime Beziehungen zu zwei anderen verheirateten Aristokratinnen unterhielt. [1]) Bereits zu Beginn des Jahres 1814 gab Byron in Holland House seltsamen Ansichten über die Beziehungen von Bruder und Schwester Ausdruck, die zu Skandalen Veranlassung gaben, [2]) und später erklärte er sein Verhältnis offen. Als Byron verheiratet war, pflegte er von seiner Schwester als einer Närrin zu sprechen; er jammerte aber trotzdem beständig über ihre Abwesenheit und erklärte, „niemand habe ihn so geliebt wie sie; niemand habe es verstanden, ihn so glücklich zu machen, wie sie."

Wie die Entdeckung dieses Verhältnisses durch Byrons Gattin zur Ehescheidung führte, hat Meyerfeld (l. c. S. 709) auf Grund der Astarte-Dokumente eingehend dargestellt. „Schon am zweiten oder dritten Tage des Honigmonds in Halnaby tauchte zwischen ihnen das Gespenst des Argwohns auf. Die junge Frau, die Drydens Tragödie „Don Sebastian, König von Portugal" gelesen hatte, machte in aller Harmlosigkeit eine Anspielung auf das Drama, worin eine sträfliche Vereinigung von Bruder und Schwester behandelt ist. Byron witterte bei ihr die Absicht, ihn auszuhorchen, und machte eine merkwürdige, gewalttätige Szene, die den ersten unbestimmten, aber höchst peinlichen Verdacht in seiner Gattin weckte. Ihr erster Gedanke war: er habe vielleicht in Beziehungen zu einem Mädchen gestanden, das sich später als seine natürliche Schwester entpuppte — eine Vermutung, die bei dem tollen Treiben seines Vaters einiges für sich hatte." „Die Saat des Mißtrauens keimte auf, als Mrs. Leigh im April des Jahres 1815 nach London kam und zehn Wochen bei den Neuvermählten, 13 Piccadilly Terrace, wohnte. Der einmal erregte Verdacht wurde beständig geschürt durch Byrons boshafte Anspielungen, über die Augusta mit gut geheuchelter Gleichgültigkeit hinwegzugehen wußte. Aber es konnte der jungen Frau, deren Argwohn nun einmal auf diese Fährte gelenkt war, nicht verborgen bleiben, daß gerade damals seine Leidenschaft für die andere sich am heftigsten äußerte. In solchen Augenblicken war sie von einer früheren Schuld fest überzeugt und glaubte sogar fast an eine Erneuerung des Verhältnisses." Byrons Gattin bemühte sich nun Augusta vom Bruder abzuziehen. Als er entdeckte, daß dadurch Augusta seiner Macht entronnen sei,

---

[1]) Nach Meyerfeld: Byron und seine Schwester (Die neue Rundschau, Mai 1908), dessen Darstellung auf der Astarte-Enthüllung fußt.

[2]) Genährt wurde der Verdacht der Öffentlichkeit durch des Dichters Verserzählung: Die Braut von Abydos, für die man Mrs. Leigh als Modell vermutete.

war sein Ärger gegen seine Frau und seine Schwester, die sich gegen ihn gewendet hatten, unbändig. Er suchte seine Frau los zu werden und trank so unmäßig „Brandy", daß er dem Wahnsinn nahe war. Um sich an beiden zu rächen, nahm er eine Maîtresse en titre, schien darin aber eine größere Beleidigung für Augusta als für Lady Byron zu sehen. Die Auftritte wiederholten sich mit steigender Heftigkeit und schließlich kam es zur Trennung der Ehe im August 1816, wobei Mrs. Leigh der Lady Byron ein volles Geständnis ablegte, und ihr nicht nur mündlich, sondern auch brieflich wiederholt ihre aufrichtige Reue ausdrückte.

Die Liebesbriefe, die Byron noch während der Ehe an seine Schwester schrieb und mit denen er sie nach erfolgter Scheidung vom Auslande her immer wieder zur Aufnahme des Verhältnisses zu bewegen sucht, zeigen deutlich nicht bloß die sinnliche Natur seiner Neigung, sondern ihre Verankerung in mächtigen infantilen Leidenschaften.

„Was war ich für ein Narr zu heiraten — und Du nicht sehr klug, meine Teure — wir hätten so ledig und so glücklich leben können — wie alte Jungfern und Junggesellen; ich werde nie jemand wie Dich finden — und Du nicht (mag es auch eitel scheinen) wie mich — wir sind eben geschaffen, unser Leben gemeinsam zu verbringen — und deshalb sind wir — wenigstens ich — durch eine Menge Umstände von dem einzigen Wesen getrennt, das mich je hätte lieben können — oder zu dem ich mich ungetrübt hingezogen fühlen kann." An einer andern Stelle: „Ich habe dich mehr geliebt als irgend ein Geschöpf auf Erden und werde dich mehr lieben, falls ich nicht den Verstand verliere." Drei Jahre später schreibt er am 17. Mai 1819, aus Venedig an Augusta Leigh: „Meine teuerste Liebe — Ich bin schreibfaul gewesen, aber was kann ich sagen? Die Abwesenheit dreier Jahre — und die völlige Veränderung des Ortes und der Sitte machen einen solchen Unterschied — daß wir nichts gemein haben als unsre Zuneigung und unsre Verwandtschaft. Aber ich habe nie aufgehört und kann keinen Augenblick aufhören, diese vollkommene, grenzenlose Anhänglichkeit zu empfinden, die mich an Dich gefesselt hat und noch fesselt — die mich zu wirklicher Liebe für irgend ein andres menschliches Wesen ganz unfähig macht — denn was könnten sie mir nach Dir sein? Meine . . . .,[1]) wir mögen sehr unrecht gehandelt haben — aber ich bereue nichts als diese verfluchte Heirat — und Deine Weigerung, mich weiter zu lieben wie früher — ich kann diese kostbare Besserung weder vergessen noch Dir ganz verzeihn — aber ich kann nie anders werden, als ich bin — und so oft ich etwas liebe, geschieht es, weil es mich auf die eine oder andre Art an Dich erinnert — so habe ich vor kurzem eine Venetianerin lieb gewonnen aus keinem andern erdenklichen Grund (obwohl sie ein schönes Weib ist), als weil sie . . . .[1]) hieß, und sie hat oft Bemerkungen

[1]) Kurzer Name (drei oder vier Buchstaben) getilgt.

darüber gemacht (ohne den Grund zu kennen), wie gern ich den Namen hatte. — Es ist herzzerreißend, an unsre lange Trennung zu denken — und sicher mehr als Strafe genug für alle unsre Sünden — Dante ist in seiner „Hölle“ menschenfreundlicher, denn er läßt sein unglückliches Liebespaar (Francesca von Rimini und Paolo, deren Fall weit hinter unserm zurückblieb — obschon sie es schlimm genug trieben) sich gegenseitig Gesellschaft leisten — und wenn sie auch leiden — so ist es wenigstens zusammen. — Wenn ich je nach England zurückkehre — geschieht es, um Dich zu sehn — und erinnere Dich daran, daß zu allen Zeiten — an allen Orten — und in allen Empfindungen — ich nie aufgehört habe, im Herzen für Dich der gleiche zu sein. Die Verhältnisse mögen meine Lebensart versehrt — und meinen Geist verhärtet haben — Du magst mich schroff und über meine ganze Umgebung verbittert gesehn haben; voll Schmerz und Pein über Deinen neuen Entschluß und bald nachher über die Verfolgung durch den schändlichen Teufel, der mich aus meiner Heimat getrieben und sich gegen mein Leben verschworen hat — indem er danach trachtete, mich alles dessen zu berauben, was es kostbar machen konnte — aber bedenke, daß Du selbst damals der einzige Gegenstand warst, der mich eine Träne kostete? und was für Tränen! Denkst Du noch an unsern Abschied? Ich bin jetzt nicht in der Laune Dir von andern Dingen zu schreiben — gesundheitlich geht es mir gut — und ich habe keine Veranlassung zur Klage als den Gedanken, daß wir nicht zusammen sind — Wenn Du mir schreibst, sprich mir von Dir — und sage, daß Du mich liebst — kümmre Dich nicht um Alltagsmenschen und -dinge — die durchaus kein Interesse haben können — für mich, der nichts in England sieht als das Land, das Dich besitzt[1]) — und nichts um England als das Meer, das uns trennt. — Man sagt, die Abwesenheit zerstöre schwache Leidenschaften — und befestige starke — Ach! die meine für Dich ist die Vereinigung aller Leidenschaften und aller Zuneigungen — hat sich gekräftigt, wird mich aber zerstören — ich spreche nicht von körperlicher Zerstörung — denn ich habe viel erduldet und kann viel erdulden — sondern von der Vernichtung aller Gedanken, Gefühle und Hoffnungen — die mehr oder minder nicht Bezug haben auf Dich und unsre Erinnerungen. —

Stets, Liebste,

(Unterschrift ausradiert)“

Byrons Leidenschaft für seine Stiefschwester wird für uns noch besonders interessant dadurch, daß sie sich von ihrer frühinfantilen Verschiebung von der Mutter über eine Reihe „verbotener“ Jugendliebschaften und Beziehungen zu verheirateten Frauen in ihre künstlerische Phantasiebefriedigung verfolgen läßt, um schließlich den in

[1]) In ähnlichem Sinne haben wir bereits (Kap. IV, 2, S. 139) Byrons Flucht aus der Heimat als neurotischen Ausdruck der Abwehr des Mutterkomplexes aufgefaßt, was hier durch des Dichters Worte unterstützt wird.

die Neurose mündenden höchsten Gipfel der Abwehr zu erreichen. Wie Byron selbst in einem Brief an seinen Freund Thomas Moore (5. Jänner 1816) sagt, konnte „er über nichts ohne irgend welche persönliche Erfahrung oder Veranlassung schreiben;" und so ist es für unsere Auffassung von der Verdrängung und der phantasierten Ersatzbefriedigung verpönter Neigungen in der Dichtung beweisend, daß Byron wenige Jahre nach Lösung des Verhältnisses zur Stiefschwester, wo er bereits alle Hoffnung, sie je wieder zu gewinnen, aufgeben mußte, in seinem Mysterium „Cain" auf die infantile Wunschphantasie der Menschheit, in den zur Rechtfertigung der inzestuösen Neigungen supponierten „Urzustand", flüchtet, wo der Inzest mit der leiblichen Schwester nicht nur keine Sünde, sondern ein zur Erhaltung und Fortpflanzung des Menschengeschlechtes gebotener Akt wird. Cain hat seine leibliche Schwester Adah, die sogar als seine Zwillingsschwester erscheint („am gleichen Tag dem gleichen Leib entsprossen"), zum Weib genommen. Diese ursprüngliche naive Rechtfertigung der inzestuösen Neigungen sowie ihre spätere Umwertung zur Sünde (die Verdrängung) schildert der Dichter in charakteristischer Weise.

Adah. — — — liebe mich,
Ich liebe dich.
Lucifer. Mehr als die Mutter und
Den Vater?
Adah. Ja. — Ist das wohl sündhaft?
Lucifer. Nein!
Noch nicht. Einst wirds für eure Kinder sein.
Adah. Wie? Darf mein Töchterlein nicht seinen Bruder,
Den Enoch lieben?
Lucifer. Nicht wie du den Cain.
Adah. O Gott, nicht lieben sollen sie? Aus Lieb
Nicht Wesen, die sich wieder lieben, zeugen?
Sie sogen doch die Milch aus diesem Busen,
Und er, ihr Vater, ward im gleichen Schooß
Mit mir, zu gleicher Zeit gezeugt, getragen,
Und liebten wir uns nicht? Und haben wir,
Als unser Dasein wir gemehrt, nicht auch
Geschöpfe, die einander lieben, wie
Wir sie gezeugt? — — —
Lucifer. Ich schuf die Sünde nicht, von der ich sprach;
Und Sünde kann sie auch in euch nicht sein,
Wie sie an denen auch erscheinen mag,
Die euch ersetzen in der Sterblichkeit.

(Übersetzung von Seubert, Reclam Nr. 779.)

Cain hat aber nicht bloß seine leibliche Schwester zum Weibe genommen, sondern auch seinen Bruder Abel erschlagen, ein Motiv, das Byron zwar aus der Überlieferung mit übernahm, aber doch ganz

im Sinne der infantilen Rivalität aus der Eifersucht gegen den von Mutter und Vater (Gott) bevorzugten Konkurrenten motiviert. Lucifer, der den Cain zum Brudermord anstachelt, personifiziert nach des Dichters eigener Auffassung die unbewußten Wünsche und Regungen, so gut wie der Teufel in den christlichen Legenden und der Orakelspruch (Schicksal) der Alten:

Lucifer. Ist nicht dein Bruder auch dir herzlich lieb?
Cain. Warum denn nicht?
Lucifer. Dein Vater liebt ihn sehr,
Wie auch dein Gott.
Cain. Und ich.
Lucifer. Das ist sehr schön
Von dir und gut.
Cain. Wie, gut?
Lucifer. Er ist der Zweite
Der Fleischgebornen und der Mutter Liebling.
Cain. Behalt er ihre Gunst, die Schlang gewann
Sie ja zuerst.
Lucifer. Und deines Vaters auch.

— — — — — — — — — — — — — —

Lucifer. Jehovah selbst,
Der gnäd'ge Herr, der güt'ge Schöpfer gar,
Des nun verschloß'nen Eden lächelt Abeln.
Cain. Ich sah Ihn nie und weiß nicht, ob er lächelt.
Lucifer. Doch sahst du seine Engel.
Cain. Selten nur.
Lucifer. Jedoch genug, um wahrzunehmen, daß
Auch sie für deinen Bruder glühn. Sein Opfer
Ist gern gesehn.
Cain. Mags sein! Weshalb sagst du
Mir solches vor?
Lucifer. Weil solches du schon längst
Gedacht.

Nach der furchtbaren Tat verflucht die Mutter den Mörder ihres Lieblingssohnes mit dem typischen Ausdruck der Vergeltungsfurcht:

— — — — — mög ihn die Qual
Fort durch die Wildnis treiben, wie er uns
Aus Eden trieb, bis seine Kinder ihm
Einst tun, wie er dem Bruder tat!

Die Fabel bietet das vollkommene Gegenstück zur griechischen Ödipus-Sage im Rahmen des Geschwisterkomplexes, worin selbst der Hinweis auf den Traum nicht fehlt, mit dem Cain seine Tat vor sich selbst und dem höchsten Richter zu rechtfertigen versucht

— — — — Endlich bin ich erwacht!
Mich hatte wirr ein Schreckenstraum gemacht,

Ein wesentlicher Unterschied ist allerdings darin gelegen, daß von Cain die blutschänderische Verbindung sowie der Totschlag des Nebenbuhlers bewußt vollzogen werden. Diese ungehemmte und unverhüllte Realisierung der infantilen Wunschphantasie ist jedoch nur auf dem Boden des den Inzest rechtfertigenden Mythos vom ersten Menschenpaar und ihren Nachkommen möglich. Während sich aber des Dichters inzestuöse Neigung nach Aufgeben der realen Befriedigung in der dichterischen Nachschöpfung der vollkommenen Wunschphantasie der Menschheit Rechtfertigung, Trost und wenigstens ideelle Befriedigung schafft, zeigt der „Manfred“ die Reaktion einer fast zu neurotischer Abwehr gesteigerten Verdrängung auf die gleichen Regungen. Manfred versucht die Gedanken und Erinnerungen an die Schwester aus dem Bewußtsein zu verdrängen, seine verpönte Leidenschaft abzuwehren, und verlangt deshalb von den sieben Geistern „Vergessenheit“:

„Gebt mir Vergessen, gebt mir Selbstvergessen!“

Dem hohen Grad der Abwehr entsprechend löst die Erinnerung an die verdrängten Gedanken einen „Anfall“ aus:

Siebenter Geist (erscheint in der Gestalt eines schönen Weibes.)
Schau her!
Manfred. O Gott! wenns wirklich so und du kein Wahn
Und keine Spottgeburt, so könnt ich wohl
Noch glücklich sein. O laß mich dich umfassen,
Dann wollen wir von neuem —
(Die Gestalt verschwindet.)
O mein Herz!
(Manfred sinkt besinnungslos zu Boden.)

Ebenso bewirkt das wirkliche Erscheinen der geliebten Astarte einen Anfall:

Manfred. Ein Wort, um Gottes willen! Liebst du mich?
Astarte. Manfred!
(Der Geist Astartes verschwand.)
Ein Geist: Er liegt in Krämpfen.[1])

Die Abwehr der inzestuösen Leidenschaft äußert sich darin, daß Astarte, seine Schwester, nicht mehr lebt. Ja, es wird überhaupt nicht ausdrücklich gesagt, daß Astarte seine Schwester ist. Besonders Manfred selbst vermag dies nicht auszusprechen; er sagt nur:

[1]) Auf die wirklichen hysterischen Anfälle Byrons, auf deren Genese hier ein Licht fällt, wurde bereits im I. Abschnitt Kap. IV, 2 hingewiesen.

Du liebtest mich zu viel, wie ich auch dich,
Wir waren nicht gemacht, uns so zu quälen,
Obschons die schwerste Sünde war, zu lieben,
Wie wir geliebt.

Am weitesten in der Andeutung des blutschänderischen Verhältnisses zwischen Manfred und Astarte geht der alte Diener Manuel:

Graf Manfred war wie jetzt in seinem Turm;
Wir wußten nicht, was er dort tat. Nur die
Gefährtin seiner Wandrungen und Wachen,
Sie, die von allen Erdenwesen er
Allein zu lieben schien, war noch bei ihm.
Sie war ihm freilich durch das Blut verbunden,
Gräfin Astarte seine — Still, wer kommt?

Das Abbrechen an dieser Stelle ist charakteristisch für die Abwehr der verpönten Vorstellung.

Auch auf die Träume spielt Manfred an:

Ich kann, wenn elend auch, ich kann doch tragen,
Was andre selbst nicht träumen könnten, ohne
Im Schlafe drauf zu gehn."

(Frei übersetzt von A. Seubert.)

Hält man diese Dichtung zeitlich und inhaltlich mit des Dichters Leben zusammen, so kann kein Zweifel darüber herrschen, daß Byron hier die psychische Reaktion auf das sträfliche Verhältnis zur Stiefschwester respektive auf die der Verdrängung verfallene Inzestphantasie darstellen mußte.

„Die Quellen meines Manfred — schreibt Byron am 12. Oktober 1817 an seinen Verleger John Murray — können Sie in dem Tagebuch finden, daß ich an meine Schwester schickte." Dieses Tagebuch kam dann später in Murrays Hände, der es vernichtete. Lovelace tadelt ihn deshalb und stellt fest, daß die Zerstörung nicht um Lady Byrons willen oder durch ihren Einfluß erfolgte; sondern Mrs. Leigh habe die Zerstörung dringend gewünscht, angeblich „um Lady Byrons willen". Auf die tieferen Wurzeln der Manfreddichtung, in der man nur eine Verherrlichung der Schweizer Alpenwelt und eine Nachahmung des „Faust" sehen wollte, weist die Stelle in dem Brief an Murray (1820) bedeutungsvoll hin, wo es heißt: „Nein, vielmehr der Staubbach und die Jungfrau und noch etwas anderes, etwas mehr als Faustus, ließen mich meinen Manfred schreiben."

Schließlich seien noch aus Byrons Gedicht an seine Stiefschwester zwei besonders für den sehnsüchtigen Wunschcharakter seiner Liebe bezeichnende Strophen genannt:

„Du warst ein Mensch und Du logst nicht.
Du warst ein Weib und gerecht.

Du wurdest geliebt und betrogst nicht,
Du wurdest geschmäht und bliebst echt.
Du warst so heute wie gestern,
Du schiedest, doch flohest Du nicht,
Du wachtest, doch nicht um zu lästern,
Du schwiegst, doch nicht mir zum Gericht.

Ob alles im Schiffbruch zerstiebte,
Eins prägte dem Herzen sich ein:
Die, die ich am innigsten liebte,
Verdiente die Liebste zu sein.[1]
Ein Quell, der im Sande mich grüßte,
Ein Baum auf ödem Revier,
Ein Vogel singt in der Wüste
Und erzählt meiner Seele von DIR."

---

[1]) Vgl. die ähnliche Stelle, wo Manfred sagt:
„. . . . . Ich schlug
In meinen Sünden die, die mich geliebt
Und die auch ich am meisten liebte. . . ."

XIX.

Biblische Inzeststoffe in der dramatischen Dichtung.

„Bei den ersten Menschen gab es keine Blutschande."
Hebbel (Tagebücher).

A. Kains Brudermord.

Byrons Kain-Mysterium hat uns gezeigt, wie die Anknüpfung an alttestamentliche Überlieferungen dem Dichter ein ungehemmtes Ausleben seiner infantilen Komplexe, die den infantilen Menschheitskomplexen entsprechen, gestattet. Entsprechend der durch den bereits entstellten und religiös überarbeiteten biblischen Bericht begünstigten Affektverschiebung erscheint auch bei den Dichtern der Brudermord Kains in Verbindung mit der Auflehnung gegen Gott-Vater in den Vordergrund gerückt. In den geistlichen Spielen des Mittelalters war die Fabel vom Brudermord Kains ein beliebtes Thema. Ein geistliches Drama aus dem XVII. Jahrhundert von M. Johannsen handelt „Von Kain dem Brudermörder". Auch Klopstock arbeitete in seinem „Tod Abels" die Episodenfigur Kains, der seinem Vater flucht, kräftig heraus. In den biblischen Dramen nach Klopstock wurde der tragische Stoff von Kain und Abel oft behandelt. Später hat Maler Müller einen „erschlagenen Abel" in Anlehnung an Gessners Idylle gedichtet; er läßt Kain seinen Eltern fluchen, weil sie durch ihre Bevorzugung des Bruders dessen Ermordung veranlaßt hatten. Der Idyllendichter Gessner hat einen „Tod Abels" gedichtet: Kain haßt den von Gott und den Eltern bevorzugten und darum stets heiteren und frohgesinnten Bruder. Nach einer durch die Eltern herbeigeführten Versöhnung erwacht sein Mißmut von neuem und als ihm ein Engel der Unterwelt im Traume die eigene Nachkommenschaft von der des Bruders geknechtet und unterdrückt zeigt, begeht er den Mord. Die Eltern begraben den Leichnam des Erschlagenen unter Wehklagen und verzeihen dem Mörder. Er findet aber vor seinen Gewissensbissen keine Ruhe und zieht mit Weib und Kind in öde

Gegenden, die noch kein Mensch betrat. Den Tod Abels schrieb Gessner mit 26 Jahren, wo er der Schwester mit der ersten innigen Zärtlichkeit dieser Jünglingsjahre zugetan war. Von dem Traum Kains bei Gessner soll, nach Landau (Gesch. d. ital. Lit. im XVIII. Jahrh.), der ähnliche Traum des Brudermörders in Alfieris „Tramelogedia" Abèle beeinflußt sein, wo zur Verführung Kains höllische Mächte in Bewegung gesetzt werden. Alfieri begann die Dichtung im Jahre 1786, hat sie aber erst einige Jahre später beendet. Schließlich sei noch eine ganz moderne Behandlung des Stoffes erwähnt, Otto Borngräbers philosophierende Sexualtragödie: „Die ersten Menschen" (Berlin 1908), wo der Dichter den Brudermord mit scharfer psychologischer Einsicht aus der sexuellen Rivalität um die Liebe der Mutter erfolgen läßt, die von Kain direkt begehrt wird, sich aber von seiner tierischen Gier abgestoßen fühlt und ihre erotische Neigung dem zarteren Abel schenkt. Die sinnliche Gier nach der Mutter verfolgt Kain bis in den Traum, wo er den nackten Leib der Mutter schaut (S. 17), und sie äußert sich in heftigen Eifersuchtsausbrüchen gegenüber dem Vater Adam und dem bevorzugten Bruder, den er schließlich tötet in der Meinung, der Bruder habe die Mutter besessen. Sehr schön kommt die Nachwirkung der mütterlichen Objektwahl zum Ausdruck in der Szene (II, 2), wo Eva und Abel einander in der Nacht von ferne sehen und bewundern, bis sie einander als Mutter und Sohn erkennen und auch erkennen, daß sie vordem einander nie so gesehen hatten: „Chabel: Nie — Chawa — sah ich dich so — Chawa: Chabel — nie hatt' ich dich so lieb." Dasselbe begegnet dem Kain, der endlich nachts glaubt, ein Weib gefunden zu haben, und als er gierig darauf losstürzt darin seine Mutter erkennt: „Kajin: Ich habe die ganze Welt durchstürmt, ich finde kein Weib und finde kein Weib — und finde ein Weib! — und es ist sie." Und an einer andern Stelle spricht sich die Fixierung an das mütterliche Ideal aus: „Kajin (abwesend, vor sich hin): Stürmen will ich in die weite Welt! Finden will ich das süße wilde Weib! Süßer denn du! Wilder denn du! Schöner, schöner denn du!! (Will fort.) Ich . . . liebe dich . . . Chawa! Ich kann nicht . . . weg!"

B. Die Blutschande des Amnon mit der Thamar.

Die Spanier: Lope, Calderon, Cervantes u. a.

Bei den spanischen Dramatikern spielt neben dem homosexuell gefärbten Verkleidungsmotiv das Thema der Geschwisterliebe die bedeutsamste Rolle. Insbesondere bei Lope de Vega, dessen Eltern in seiner frühesten Kindheit starben; da er mit seiner Schwester Isabel und einem Bruder zusammen aufwuchs, wird es begreiflich, wie der Elternkomplex bei ihm in so hervorragendem Maße durch den Geschwisterkomplex ersetzt werden konnte. Angedeutet sei nur, daß auch Lopes erste Gattin Isabel hieß, was uns auf Grund der

Namensdeterminierung nicht zufällig erscheinen wird, und auf den für das psychische Leben des Dichters gewiß bedeutsamen Umstand, daß sein Bruder 1588 in einem Seegefecht verwundet in seinen Armen starb.

In Lopes Schauspiel: „La fianza satisfecha" versucht ein junger Sizilianer, Leonido, der aus reiner Sündenlust jedes Verbrechen begeht, seine vermählte Schwester zu entehren. Als sie Widerstand leistet, verwundet er sie, sowie ihren zur Hilfe gerufenen Gatten Dionisio und gibt seinem Vater Gerardo, der ihm darüber Vorwürfe macht, einen Backenstreich. Als er nachher am Meeresstrande schläft, wird er von Mauren gefangen genommen, deren König ihn seiner Gemahlin Lidora als Sklaven schenkt. Lidora verliebt sich in Leonido und schenkt ihm seinen Vater und seine Schwester Marcela, die als Sklaven eingebracht worden sind. Er tritt den Vater mit Füßen, sticht ihm die Augen aus und versucht dann wieder, die Schwester zu entehren, indem er ihr mit dem Tod des Vaters droht, wenn sie sich dagegen sträube. Lidora mißbilligt das, ruft um Hilfe und hindert ihn an weiterem. Leonido geht an die Meeresküste; dort trifft er Christus, der ihn zu Reue und Buße veranlaßt. Er läßt sich vom König, mit dem er sich inzwischen verfeindet hat, gefangennehmen und wird gekreuzigt. Gerardo erhält während der Hinrichtung sein Augenlicht wieder. Am Schluß stellt sich heraus, daß auch Lidora eine Schwester Leonidos ist, der also mit knapper Not dem Inzest mit seinen beiden Schwestern entging.

Wie andere Male die verpönte Haßeinstellung gegen den Vater auf die minder anstößige Konkurrenz mit dem Bruder verschoben wird, ja selbst, wie bei Schiller, zur Phantasiegestalt des imaginierten Bruders führt, so ist für Lope, der im realen Leben fast nur das Verhältnis zum Bruder kannte, die Rache am Vater weniger schuldbetont und vermag sich daher eher durchzusetzen. Die sadistische Note in dieser Rache, sowie die darauffolgende Buße und Selbstbestrafungstendenz (er liefert sich aus und läßt sich kreuzigen) findet in Lopes eigenem Triebleben ihr Vorbild. Erst führte er ein ausschweifendes, wildes Leben und versagte sich keinerlei sexuellen Genuß; in den letzten Jahren seines Lebens aber wurde er fromm lebte in der Zurückgezogenheit eines Klosters und pflegte sich jeden Freitag in Erinnerung des Leidens Jesu bis aufs Blut zu geißeln (Wurzbach, Lope). In den meisten seiner Heiligenkomödien geißeln sich die Heiligen. Die sinnliche Neigung zwischen Bruder und Schwester bildet noch in vielen Dramen Lopes den Kern der Handlung. Es seien noch einige Beispiele erwähnt.

El vaquero da Moraña: König Bermudo entdeckt das Liebesverhältnis der Infantin von Leon, seiner Schwester, mit dem Grafen Manrique von Saldaña. Er läßt ihn in einen Kerker, sie in ein Kloster sperren. Beide entkommen und verdingen sich bei einem Edelmann als Dienstleute. Donna Elvira weidet die Kühe. König Bermudo sieht sie, wie er einst auf der Jagd ist, verliebt sich in sie und bittet sie um die

Vergünstigung, sie nächste Nacht besuchen zu dürfen. Sie erkennen einander aber noch vorher als Geschwister. — In „Las almenas de Toro" verliebt sich Don Sancho in seine Schwester Elvira — die er nie zuvor gesehen hat — als er sie zum erstenmal erblickt. Er will sie um jeden Preis gewinnen. Als er erfährt, daß sie seine Schwester ist, wird er von Haß ergriffen; er will nicht, daß ein anderer sie je besitzen soll. Er erobert ihre Stadt Toro; sie entflieht aber und gewinnt als Bäuerin verkleidet die Liebe des Prinzen von Burgund, der sie schließlich heiratet. — In „La carbonera" verliebt sich König Don Pedro der Grausame in seine als Köhlerin verkleidete Schwester Leonore, die er nicht kennt, während er gleichzeitig diese Schwester, deren Aufenthalt die besorgte Mutter ihm stets geheim gehalten hat, mit seinem Haß verfolgt. So kommt es, daß er seine Schwester zugleich liebt und haßt: Wunsch und Gegenwunsch, Begierde und Abwehr treffen mit Hilfe eines seltsamen Kompromisses in einem Ausdruck zusammen. Neben der Neigung zur Schwester findet sich bei Lope auch der Bruderhaß. In seiner Komödie: „La niña de plata" wird die tödliche Feindschaft geschildert, in der Don Pedro der Grausame mit seinem Halbbruder, dem Grafen Don Enrique von Trastamara lebt, und die mit Pedros Ermordung endet. Ein maurischer Arzt prophezeit dem kranken Enrique, daß Pedro die Mutter Enriques töten werde, und daß er Pedro aus Rache ermorden werde. Hier spielen in die Bruderfeindschaft inzestuöse Regungen zur Mutter beziehungsweise Stiefmutter hinein. Der Bruderhaß liegt ferner dem Stücke: El triumfo de la humildad y soberdia abatida zu Grunde. Der König Trebacio entreißt seinem Bruder die Geliebte und erniedrigt ihn in jeder denkbaren Weise; schließlich läßt er ihn ohne Grund gefangen setzen. Später wird Trebacio gestürzt und der verstoßene Bruder zur Herrschaft berufen, der nun seiner Geliebten endlich die Hand reichen kann. Als Felipe die hohen Stufen zum Thron nicht hinaufsteigen kann, muß sich Trebacio auf den Boden legen und der Bruder steigt über ihn hinweg. Hierin kommt die Abwehr des Bruderhasses auf Grund des masochistischen Trieblebens zum Ausdruck: was er einst dem Bruder getan hat, das geschieht jetzt ihm selbst. Endlich gehört noch die Tragödie hieher, die den Kampf zwischen Horatiern und Curatiern behandelt, den Livius (I, 26) erzählt. Lope behandelt den Stoff in dem Stück: „El honrado hermano". In dem Kampf bleibt schließlich der älteste Horatier Sieger. Wie er, von allen gefeiert, in die Stadt einzieht, macht ihm vor dem Tor seine Schwester Julia Vorwürfe darüber, daß er ihren Verlobten, einen jungen Curatier, getötet habe. Aus Wut darüber, daß sie ihn nicht auch als Sieger ehrt, stößt er ihr sein Schwert in die Brust. Das unbewußte Motiv ist auch hier wieder die Eifersucht des Bruders auf die Schwester, da der Tod des Bräutigams der Schwester näher geht als der Ruhm des Bruders. Denselben Stoff behandelte Corneille in seinem „Horace".

Calderon hat in seinem Drama „Los cabellos de Absalon" die Blutschande zwischen Tamar und Amnon behandelt. Der erste Akt

schildert die blutschänderische Liebe Amnons zu seiner Schwester Tamar, der zweite ihre Rache durch Absalon, und der dritte Absalons Empörung gegen seinen Vater David und Absalons Tod (nach Schaefer: Gesch. d. span. Nat.-Dramas). Hier ist ein in der Weltliteratur einzig dastehendes Plagiat zu erwähnen. Der ganze zweite Akt des Calderonschen Stückes ist eine fast buchstäbliche Abschrift des dritten Aktes der Venganza de Tamar von Tirso de Molina, eines Vorgängers von Lope. Tirsos Stück enthält die Vergewaltigung Tamars durch ihren Bruder Amnon und ihre Rache bei Absalons Gastmahl. Außerdem enthält der erste Akt bei Calderon noch eine Szene aus dem zweiten Akt bei Tirso, wo Tamar auf die Bitten Amnons seine angebliche Geliebte darstellt. Vergegenwärtigt man sich die aus anderen Dichtungen Calderons zu erschließende mächtige Verdrängung der inzestuösen Leidenschaften, die sein Seelenleben von dem seines sinnlichen Vorläufers Lope unterscheidet und erwägt man ferner, daß er bei seiner künstlerischen Sorgfalt nicht wie der fabelhaft produktive Lope, der die Zahl seiner Dichtungen, gewiß übertrieben, auf 1500 angibt (450 sind erhalten), nicht nötig hatte, die Geschwindigkeit seiner Produktion durch bewußte und unbewußte Entlehnungen zu steigern, so darf man dieses sich gerade auf das anstößige Inzestproblem beziehende Plagiat des empfindsamen und feinfühligen Calderon vielleicht auch unter einem für den Dichter würdigeren Gesichtspunkt betrachten und darin eine „Abneigung“ jener Komplexdarstellungen sehen, die der unter dem Drucke hoher Verdrängungen produzierende Calderon selbständig nicht zu gestalten vermochte.[1])

Ein von ähnlich hoher Verdrängung gestaltetes, der Liebe Amnons zu seiner Schwester Thamar verwandtes Verhältnis schildert Campistrone, dessen „Andronice“ das Carlos-Thema behandelt (vgl. S. 128), in seinem Trauerspiel „Tiridate“ (1691). Die Handlung ist an den Hof des Königs von Parthien verlegt, dessen Sohn, Tiridate, seine Schwester Erinice leidenschaftlich liebt. Er ist schwermütig, schwimmt fortwährend in Tränen und hütet — ähnlich wie Phädra und Alfieris Myrrha — sein Geheimnis sorgsam. Als er es endlich doch wider seine Absicht verrät, straft er sich selbst durch den Gifttod. Der Fortschritt der Verdrängung bedingt hier schon Schuldbewußtsein und Selbstbestrafungstendenz beim bloßen Gedanken an die Möglichkeit einer Befriedigung der verpönten Neigung.

Von Geschwisterinzest-Dramen aus der spanischen Literatur ist auch eine Komödie des berühmten Cervantes zu nennen: La entretenida.

---

[1]) Auch in Calderons mythologischem Spiel: Echo und Narcissus ist nach der wenig bekannten Erzählung Periegets die Liebe des Narcissus zu seiner ihm ganz ähnlichen Zwillingsschwester dargestellt. Nach ihrem Tode findet er in der Betrachtung seines eigenen Spiegelbildes, das er für das Bild der Schwester hält, Erleichterung seines Liebeskummers.

Ein Student, Cardenio, weiß sich in das Haus Marcelas als ihr angeblich aus Lima angekommener Vetter Don Silvestre de Almendarez einzuführen und hält als ihr Vetter um ihre Hand an. Marcela fühlt aber keine Neigung zu dem angeblichen Verwandten, die Dispensation (von der verbotenen Verbindung) wird in Rom verweigert und der Student durch die Ankunft des wahren Silvestre entlarvt. Aber auch diesen heiratet Marcela nicht. Marcelas Bruder, Don Antonio, liebt eine andere Marcela, die seiner Schwester ähnlich sieht, und sein Benehmen gegen seine Schwester ist derart, daß sie auf den Gedanken kommt, ihr Bruder hege unerlaubte Gefühle für sie selbst. Wie er um seine Marcela anhält, zeigt sein Nebenbuhler Ambrosio ein schriftliches Heiratsversprechen Marcelas, so daß Antonio von seiner Bewerbung abstehen muß (Nach Schaefer, Gesch. d. span. Nationaldramas).

Von anderen Spaniern seien schließlich noch einige Stücke des berühmten Guillem de Castro (geb. 1569), des Haupts der Valencianer, genannt. „El desenzano dichoso“: Eine Königin begehrt den Anbeter ihrer Stieftochter zum Liebhaber und versucht sogar, ihren Gemahl zu töten, der selbst wieder eine über die Grenzen der Väterlichkeit hinausgehende Liebe zu seiner Tochter hat. „El amor constante“: Ein König von Ungarn will seine Gemahlin verstoßen, um die heimliche Gattin seines Bruders zu gewinnen. Als diese ihm widerstrebt, läßt er ihr Gift reichen und ihren Gemahl, seinen Bruder, töten, wird aber dann selbst vom Sohne des Ermordeten niedergestochen. In „El caballero bobo“ kommt ein Jüngling vor, der den Verlobten seiner Schwester töten und in dessen Kleidern seine Rolle spielen will, da er ihm täuschend ähnlich sieht. In dem Stück „El nieto de su padre“ (Der Enkel seines Vaters) handelt es sich, wie schon der Titel sagt, um verwickelte Blutsverwandtschaften.

Bemerkenswert ist endlich noch, was Grillparzer, der die spanischen Dramatiker überaus schätzte und im Anschluß an Calderons „Andacht zum Kreuze“ in seinem Erstlingswerk die Leidenschaft des Bruders für die Schwester behandelte, in seinen Studien zum spanischen Theater über das Stück „Lo que puede una sospecha“ des Doktor Mira de Amescua sagt: „Ich gestehe, daß ich dieses Stück nicht verstehe: Dona Ines ist die Schwester des Don Carlos, dann spricht sie aber wieder von ihm als von ihrem Geliebten.“

XX.

Schillers Geschwisterkomplex.

Der Mechanismus der Affektverschiebung.

> „Und wenn sie, sie, die ich liebe,
> Liebe? — Nein, die ich begehre,
> Wenn sie meine Schwester wäre,
> Woher diese heiße Gier,
> Die mich flammend treibt zu ihr?"
>
> Grillparzer (Ahnfrau).

Wie im „Don Carlos" die Rivalität mit dem Vater um den Besitz der Mutter, so hat der Dichter in der „Braut von Messina" die eifersüchtige Neigung der Brüder zur Schwester dargestellt. Und wie im Leben so kann sich auch in der Dichtung die erotische Neigung zur Schwester weit unverhüllter und hemmungsloser äußern als die Verliebtheit in die Mutter, und aus dem gleichen Grund des geringeren inneren Widerstandes tritt für die Rivalität mit dem Vater der eifersüchtige Bruderhaß besonders dort gerne ein, wo die Familienverhältnisse eine solche Affektverschiebung von einer realen schuldbetonten Einstellung auf eine bloß phantasierte, wunschgemäße gestatten. Wir werden also, vorbehaltlich der späteren psychologischen Aufklärung dieser Affektverschiebung, an der streng individuellen Bedingtheit der Stoffwahl und Ausführung festzuhalten haben, und uns darin bei psychologischer Betrachtung der Schillerschen Schicksalstragödie nicht durch den Umstand beirren lassen, daß Schiller keinen Bruder hatte und daß darum eine psychologische Ableitung für das Bruderhaß-Motiv in der „Braut von Messina" aus seinem individuellen Leben nicht zu erbringen sei. Konnten wir doch das ähnliche Rätsel der Schwesterliebe bei dem schwesterlosen Grillparzer als Affektverschiebung von der Mutter auf eine nur in der Phantasie existierende und darum für die Vorstellung der Blutschande nicht so anstößige Ersatzperson aufklären; und ähnlich wird sich auch, bei Zurückführung des Geschwisterkomplexes auf den Elternkomplex, der Bruderhaß bei Schiller als eine von der Phantasie gestattete Verschiebung von dem schuldbetonten Vaterkomplex her erweisen.

Wie sehr der Plan zu dem Ende 1802 erschienenen Stück, in dem Schiller „einen frei phantasierten, nicht historischen, sondern bloß leidenschaftlichen und menschlichen Stoff“ zu bearbeiten gedachte, im tiefsten Grunde dem Ödipus-Komplex entstammt, zeigt Schillers Nachricht an Goethe (vom 2. Oktober 1797), daß er sich „dieser Tage viel damit beschäftigt, einen Stoff zu einer Tragödie aufzufinden, der von der Art des Ödipus Rex wäre und dem Dichter die nämlichen Vorteile verschaffte“. Und fast wie eine Projektion der eigenen inneren Verschiebung im Seelenleben des Dichters mutet es an, wenn er den Ödipus-Komplex in die Vorfabel der Handlung verlegt und im Drama selbst nur die Konsequenz derselben darstellt, die dem Schicksal der Ödipus-Söhne Etoekles und Polyneikes entspricht.[1]) Dieser Fluch, den Schiller entsprechend dem antiken Orakel als Ausdruck des unabwendbaren innerlich bedingten Verhängnisses verwertet, betraf den Vater der feindlichen Brüder, der seine Gattin Isabelle seinem Vater weggenommen hatte und den dafür der väterliche Fluch traf, daß die Kinder aus dieser (fast blutschänderischen)[2]) Ehe sich und den ganzen Stamm verderben sollten:

Chor. Auch ein Raub war's, wie wir alle wissen,
Der des alten Fürsten ehliches Gemahl
In ein frevelnd Ehebett gerissen,
Denn sie war des Vaters Wahl.
Und der Ahnherr schüttelte im Zorne
Grauenvoller Flüche schrecklichen Samen
Auf das sündige Ehebett aus.

Im Gegensatz zum Don Carlos, wo der Vater dem Sohne die Braut wegnimmt, raubt hier der Sohn dem Vater die Verlobte. In dem jetzt lebenden Geschlecht soll sich der Fluch erfüllen. Sonderbare Träume deuten darauf hin. Dem Fürsten träumt von zwei Lorbeerbäumen, zwischen denen eine Lilie aufwächst; doch die Lilie wird zur Flamme, die alles ringsherum verzehrt. Die Fürstin aber träumt von einem Löwen und einem Adler, die zahm und frei zu den Füßen eines Kindes spielen. Während ein sternkundiger Araber den Traum des Fürsten dahin ausdeutet, es werde ihm eine Tochter geboren werden, um seine beiden Söhne zu verderben, legt der Fürstin

[1]) Vgl. die literarhistorischen Untersuchungen von: G. Gevers: Über Schillers Braut von Messina und den König Ödipus des Sophokles (Progr. Verden 1873—74). W. Wittich: Über Sophokles König Ödipus und Schillers Braut von Messina (Progr. Cassel 1887).

[2]) Ernst Maaß: Die Braut von Messina und ihr griechisches Vorbild (Deutsche Rundschau, XXXIV. Jhg., H. 4, Januar 1908) zieht als Vorbild die Ilias IX. erzählte Fabel von Phönix heran, dem der Vater flucht, weil er sein Kebsweib beschlafen hatte. Aussetzung, Orakel, Träume und andere Züge hätte Schiller dagegen der Fabelsammlung von Hygin (Fab. 91) entlehnt, die er im Sommer 1798 mit großem Interesse gelesen hatte. — Vgl. noch zu diesem Thema J. B. Gerlinger: Die griech. Elemente in Schillers Braut von Messina (Progr. 1852) und J. F. Schinck: Schillers Braut von Messina kritisch entwickelt, 1827.

ein Mönch den Traum dahin aus, daß diese Tochter die widerstrebenden Gemüter ihrer Söhne vereinigen werde. Der Fürst gebietet, auf Grund der ihm gegebenen Auslegung, die Tochter zu töten, die Fürstin trachtet sie aus dem gleichen Grund zu erhalten. Es gelingt ihr, sie in einem Kloster zu verbergen, wo sie heranwächst und erzogen wird. Da stirbt der Vater, dessen Kraft im stande gewesen war, den feindlichen Sinn der Brüder niederzuhalten; die Mutter vermag es nicht. Endlich gelingt es ihren Bitten, die Brüder zu einer Zusammenkunft und zur Versöhnung zu bewegen. Sie hält ihnen vor, daß sie eigentlich gar nicht wüßten, warum sie einander haßten:

> Doch eures Haders Ursprung steigt hinauf
> In unverständger Kindheit frühe Zeit,
> Sein Alter ist's, was ihn entwaffnen sollte.
> Fraget zurück, was euch zuerst entzweite:
> Ihr wißt es nicht, ja, fändet ihr's auch aus,
> Ihr würdet euch des kin'dschen Haders schämen.

Schiller weist damit deutlich auf den infantilen Ursprung dieser Regungen hin. Auch der Mangel an Argumenten, den die Mutter betont, ist charakteristisch für den inzestuösen Haß, dessen wirkliche Ursache ja verdrängt ist. In ihrer Freude vertraut die Mutter den eben versöhnten Brüdern, daß ihre Schwester lebe und jeder der Brüder erwidert mit dem Geständnis, daß er sich eine Gefährtin fürs Leben erwählt habe, die er der Mutter zuführen wolle. Die Geliebte der beiden ist aber dieselbe Person, nämlich ihre Schwester Beatrice. Ihre Versöhnung ist so psychologisch trefflich motiviert: denn jeder der Brüder muß unbewußter Weise glauben, die Ursache ihres eifersüchtigen Hasses, die Schwester, für sich zu besitzen und versöhnt sich deshalb mit dem Bruder. Don Manuel, der ältere, hatte Beatrice einst kennen gelernt, als er auf der Jagd ein Wild bis in den Klostergarten verfolgt hatte. Er schildert die Begegnung:

> Tief in die Seele drückt sie mir den Blick,
> Und umgewandelt schnell ist mir das Herz.
> Was ich nun sprach, was die Holdsel'ge mir
> Erwidert, möge niemand mich befragen,
> Denn wie ein Traumbild liegt es hinter mir
> Aus früher Kindheit dämmerhellen Tagen;
> An meiner Brust fühlt ich die ihre schlagen,
> Als die Besinnungskraft mir wieder kam.

Beatrice erwidert Don Manuels Liebe:

> Da stand er plötzlich an des Klosters Pforte,
> Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held.
> O mein Empfinden nennen keine Worte!

Fremd kam er mir aus einer fremden Welt,
Und schnell, als wär es ewig so gewesen,
Schloß sich der Bund, den keine Menschen lösen.

Aber auch zu Don Cesar, der sich bei der Leichenfeier seines Vaters in sie verliebt, fühlt sie sich hingezogen:

Dort bei jenes Festes Feier,
Da der Fürst begraben ward,
Mein Erkühnen büßt ich teuer,
Nur ein Gott hat mich bewahrt —
Da der Jüngling mir, der Fremde,
Nahte, mit dem Flammenauge,
Und mit Blicken, die mich schreckten,
Mir das Innerste durchzuckte,
In das tiefste Herz mir schaute —
Noch durchschauert, kaltes Grauen,
Da ichs denke, mir die Brust!
Nimmer, nimmer kann ich schauen
In die Augen des Geliebten,
Dieser stillen Schuld bewußt!

In der Nacht vor der versöhnenden Zusammenkunft der beiden Brüder hat Don Manuel Beatrice aus dem Kloster entführt und hält sie verborgen, um sie nach der Versöhnung in das fürstliche Schloß zu führen. Don Cesar erfährt von der Entführung Beatrices; er eilt zur Stätte, wo sie verborgen ist, und da er sie in des Bruders Armen findet, lodert der alte Haß, durch die Eifersucht entzündet, wieder auf und er ersticht den Bruder. Beatrice wird zur Fürstin gebracht, die ihr die Aufklärung gibt, daß sie die Schwester der feindlichen Brüder sei.

Beatrice (sinkt an Isabellas Brust).
Und find ich wirklich mich an deinem Herzen?
Und alles war ein Traum, was ich erlebte?
Ein schwerer, fürchterlicher Traum — O Mutter!
Ich sah ihn tot zu meinen Füßen fallen.

Don Cesar tötet sich schließlich selbst aus Reue über das Geschehene. Daß der Mord des von der Geliebten bevorzugten Bruders auch wegen seiner Bevorzugung durch die Mutter erfolgt, lehren verschiedene Hinweise, wo Isabella Don Manuel ihren „besseren Sohn" nennt (IV, 5) oder von ihm sagt: „Ach, stets war dieser mir ein Kind des Segens" (V, 2).

Wie sehr die Ausgestaltung dieser aus literarischen Einwirkungen der verschiedensten Art geflossenen Fabel von persönlichen Komplexen bestimmt war, zeigt am besten die Tatsache, daß Schiller das Motiv der feindlichen Brüder, das nicht direkt aus seinem Leben stammt, bereits

in seiner Jugendzeit literarisch kennen lernte und verwertete. Doch handelt es sich in den meisten und entscheidensten seiner Vorbilder nur um die rivalisierende Neigung zweier Brüder zu demselben Mädchen, das aber Schiller eben aus seiner persönlichen Einstellung heraus zur Schwester der beiden brüderlichen Konkurrenten machte. Hatte Schiller noch in den „Räubern“ die feindlichen Brüder in hergebrachter Weise um dasselbe Mädchen rivalisieren lassen, so zeigt ein weiteres Zurückgreifen in die dichterische Entwicklung des Knaben, daß bei ihm die stark betonte Neigung zur Schwester schon frühzeitig mit Schuldbewußtsein verknüpft und darum so leicht mit der Vorstellung des rivalisierenden Bruders verbunden worden war. In „Schillers Leben bis 1787“ erwähnt Charlotte von Schiller als den frühesten dramatischen Versuch des Knaben „ein dramatisches Gedicht: Absalon, von dessen Ideen Schiller nur noch die Erinnerung hatte“. Daß Schiller den Stoff dazu aus der Bibel schöpfte, ist bei dem religiös erzogenen Knaben nicht verwunderlich und man darf annehmen, daß es an dem Stoff die feindselige Auflehnung Absalons gegen seinen Vater David und die Blutschande von Absalons Schwester Thamar mit ihrem Bruder Amnon waren, was das intensive Interesse des Jünglings erregt hatte. Hier fand aber Schiller wahrscheinlich zum erstenmal mit der Schwesterliebe den Bruderhaß in Zusammenhang gebracht und zugleich auch mit dem Vaterhaß (Verschiebung von Vater auf Bruder). In diesem dramatischen Versuch des Knaben offenbart sich also schon der ganze spätere Dichter: der jugendliche Poet der Räuber und der reife Künstler der Braut von Messina. Der Übergang vom „Absalon“ zu den Räubern, wo es sich auch um die Auflehnung gegen den Vater und die sexuelle Rivalität mit dem Bruder handelt, ist leicht nachzuweisen. Der Titel einer zweiten, ebenfalls verlorenen Jugendarbeit Schillers war: Kosmos von Medicis. Das Drama behandelte die Verschwörung der Pazzi gegen die Mediceer und lehnte sich stark an den auf der gleichen historischen Grundlage aufgebauten „Julius von Tarent“ von Leisewitz an, der den Kampf zweier Brüder um dasselbe Mädchen behandelt (ausführliche Darstellung im nächsten Kapitel). Schillers Jugendfreund Petersen schreibt im Morgenblatt vom 30. Juli 1807 (zit. nach Goedecke): „Das erste Trauerspiel, das Schiller unternahm,[1]) und an welchem er lange mit angestrengtesten Kräften arbeitete, war Cosmos von Medicis. Stoff und Gang des Stückes hatten viel Ähnlichkeit mit dem Julius von Tarent, doch war es dem Leisewitzischen Werke, wovon es eine Art Nachbild war, an Werthe bey weitem nicht gleich. Auch verwarf und vernichtete Schiller das Ganze; nur einzelne Bilder, Züge, Gedanken und Einfälle nahm er daraus späterhin in seine Räuber auf.“ Aber auch von antiken Vorbildern, namentlich dem weiteren Verlauf der Ödipus-Sage

[1]) Charlotte v. Schiller bemerkt ausdrücklich, daß „Absalon“ vor den Pazzi entstand.

bei den Tragikern, ist das Bruderhaß-Motiv in der antikisierenden „Braut von Messina“ beeinflußt. Bald nach der Vollendung des Carlos hatte sich Schiller der Antike zugewandt. Der Ödipus des Sophokles und die griechischen Tragiker fesselten ihn damals besonders, und er versuchte sich als Übersetzer des Euripides, aus dessen Phönizierinnen er einzelne Szenen in deutscher Sprache nachzudichten versuchte. Bei Euripides tritt Jokaste „des Ödipus Gemahlin und Mutter“ — wie es im Personenverzeichnis heißt — auf; sie hat sich nach der Enthüllung des Inzests nicht getötet. In einem Monolog erzählt sie ihr Schicksal:

Unwissend freit der Unglückselige
Die Mutter; auch die Mutter wußte nicht,
Daß sie den eignen Sohn umfing. So gab
Ich Kinder meinem eignen Kind — — (Übers. v. Schiller)

Das Hauptmotiv in den Phönizierinnen ist aber der Haß zwischen den Söhnen des Ödipus, Polyneikes und Eteokles. Jokaste sagt (nach der Übersetzung von Hartung:)

Als meiner Söhne Kinn sich bräunte, bargen sie
Den Vater hinter Riegeln[1]), in Vergessenheit
Das Geschick zu bringen. — — —
Er lebt im Haus hier, und geschlagen vom Geschick
Ergoß er auf der Söhne Haupt unsinnigen Fluch:
Mit blankem Stahl um dieses Haus zu losen einst.

Unter den Stellen, die Schiller übersetzte, befinden sich auch einige, die sich auf den Bruderhaß beziehen:

Polynices. Doch von geheimer Furcht gewarnt, daß mich
Der Bruder hinterlistig mich erwürge, — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Eteokles (sagt zu Polynices): Und auch das Leben hoff' ich dir zu rauben.

Die „Aneignung“ des Bruderhaß-Motivs wurde gewiß auch durch Racines: frères ennemis bestimmt, die Schiller gleichfalls bekannt waren. Der dritten Szene des vierten Aktes bei Racine ist die Eingangszene der Braut von Messina ganz ähnlich.

Schillers erste bedeutende dramatische Dichtung: „die Räuber“, die er im 21. Lebensjahr vollendete, zeigt uns mit aller Deutlichkeit den im Bruderhaß-Motiv sich auslebenden Vaterhaß des Dichters, der die übernommenen Gestalten der „feindlichen Brüder“ dazu benützt, um seine dem Vater gegenüber zwiespältige infantile Einstellung zur Darstellung zu bringen. Hier enthüllt sich das scheinbar im Vordergrund stehende Motiv der feindlichen Brüder als eine künstlerisch vollendete

[1]) So wie Franz Moor seinen Vater.

Darstellung der im Innern des Dichters einander widerstreitenden Gefühlsregungen gegen den Vater, von denen die später wegen der Rivalität um die Mutter feindselig verstärkte in der ursprünglich zärtlichen und verehrungsvollen Einstellung des Kindes mächtige Widerstände findet. Darum ist auch der eine Sohn, der in die Räuberrolle gedrängt wird, dem Vater gegenüber als der gute und liebevolle Sohn dargestellt, so daß sich im andern die feindseligen und gehässigen Impulse gegen den Vater ungehemmt äußern können.

Franz haßt darum auch seinen Bruder Karl nicht nur, weil er an Gestalt und Geist wohlgebildeter ist, sondern weil er vom Vater und Amalia bevorzugt wird. Während Karl an der Universität studiert, schwärzt Franz den Bruder beim Vater an und schreibt im Namen des Vaters einen Brief, der jede Aussicht und Hoffnung Karls auf die Vergebung des Vaters vernichtet. In maßloser Wut und im Menschenhaß stellt sich Karl an die Spitze einer Räuberbande, um so Rache an der Welt zu nehmen. Während er nun in den böhmischen Wäldern haust, versucht Franz des Bruders Verlobte Amalia für sich zu gewinnen; den Vater aber hat er, um die Herrschaft an sich reißen zu können, in einen entlegenen Turm geworfen, damit er dort den Hungertod sterbe. Karl, der mit seiner Bande zufällig in diese Gegend kommt, befreit ihn und gibt sich ihm zu erkennen, worauf der Alte stirbt. Karl tötet Amalia auf ihren Wunsch. Franz erdrosselt sich mit einer Hutschnur.

Das den Räubern zu Grunde liegende Schema von dem Sohne, der seine zwiespältige (ambivalente) Einstellung gegen den Vater in der auf zwei gegensätzliche Gestalten verteilten Rettungs- und Mordphantasie durchzusetzen sucht, tritt noch deutlicher zu Tage, wenn man auf Schillers Stoffquelle rekurriert. Es war dies eine in Haugs Schwäbischem Magazin von 1775 erschienene Erzählung Schubarts „Zur Geschichte des menschlichen Herzens.“

Karl wird von seinem Vater verstoßen und da sein Bruder Wilhelm den aufklärenden und versöhnenden Brief an den Vater unterschlägt, verdingt er sich in der Nähe des väterlichen Hofes unerkannt als Knecht. Durch einen Zufall gelingt es ihm, den Vater aus den Händen vermummter Mörder zu erretten, von denen er drei tötet; der vierte gesteht reuig, daß Wilhelm, der eigene Sohn des Überfallenen, sie zum Morde gedungen habe. Karl gibt sich dem geretteten Vater als der „verlorene Sohn“ zu erkennen, der Vater bereut das ihm zugefügte Unrecht und vergibt auf Karls Bitten auch dem bösen Wilhelm. — Wie Minor (Schiller, 295) hervorhebt, haftete schon bei Schubart ein mehr als künstlerisches Interesse an diesem Stoff[1]), da der geniale Feuerkopf des Dichters in der eigenen Familie einem nüchternen arbeitsamen Bruder gegenüberstand. Doch gehen diese Beziehungen zweifellos viel tiefer, wie Schubarts ganzes Leben und Dichten verrät. Seine mächtigen Abwehrregungen gegen

[1]) Schubart soll noch auf dem Totenbett erwähnt haben, daß seiner Erzählung eine wirkliche Begebenheit zu Grunde liege.

den verdrängten Vater- und Bruderhaß offenbaren sich nicht nur im sentimentalen Ausgang der Geschichte, sondern auch darin, daß Schubart das Motiv der feindlichen Brüder wiederholt zu behandeln versuchte, ohne je den Stoff dichterisch gestalten zu können.[1]) Die seine unbewußten Mordimpulse hemmende Selbstbestrafungstendenz, die in seiner langjährigen aus politischen Motiven über ihn verhängten Festungshaft eine — wenn auch bewußterweise unerwünschte — Realisierung fand, zeigt sich nirgends so deutlich wie in seiner Bänkelsängerromanze: Der Fluch des Vatermörders: der Alte, der seit 15 Jahren in einem Turm in Ketten liegt, steigt während der Hochzeit seines verbrecherischen Sohnes empor. Der Sohn muß schließlich sein Vergehen gegen den Vater mit dem Tod büßen, obwohl der Alte es mit seinem Vater ebenso gemacht hatte, wie sein Sohn mit ihm (Motiv der Vergeltung).

In der Erzählung Schubarts, die — nach einem Worte Minors — mehr die Voraussetzung als den Inhalt der Räuber bildet, hat der Haß der Brüder überhaupt keine Stelle; es kommt darin nur die zwiespältige Einstellung gegen den Vater in der Mord- und Rettungsphantasie zum Ausdruck, und daß auch Schiller von diesem Komplex aus den Zugang zum Stoff und die Affekte für die Gestaltung seines Dramas erhielt, ersehen wir deutlich daraus, daß der vom Dichter selbst herrührende ursprüngliche Titel der Räuber „Der verlorene Sohn" war. Daß aber nicht nur im Titel, sondern auch in der ursprünglichen Ausführung des Werkes das Motiv der Auflehnung gegen den Vater dominiert haben wird, mag eine charakteristische Einlage der ersten Ausgabe zeigen, die in den späteren Bearbeitungen gestrichen wurde. Der Räuber Moor singt (im 4. Aufzug) zur Laute einen „Vatermord"-Dialog in der historischen Einkleidung eines Zwiegesprächs zwischen Cäsar und Brutus, das nach Minor (347) die Keime zur letzten Szene des Fiesco und der Posaszene im Carlos birgt. Der Dichter nimmt darin seiner jugendlichen Auflehnung gegen den Vater und Landesherrn entsprechend für den Freiheitshelden Brutus und gegen den Tyrannen Stellung. Als Probe sei eine Strophe dieses Liedes mitgeteilt:

Cesar: O ein Todesstoß von Brutus Schwerde!
Auch du — Brutus — du?
Sohn es war dein Vater — Sohn — die Erde
Wär gefallen dir als Erbe zu.
Geh — du bist der größte Römer worden,
Da in Vaters Brust dein Eisen drang.
Geh — und heul es bis zu jenen Pforten:
Brutus ist der größte Römer worden
Da in Vaters Brust sein Eisen drang.

[1]) Auch M. R. Lenz hat in einem unvollendet gebliebenen Roman versucht, die Erzählung Schubarts auszugestalten. Wie in Schubarts Romanze, so fand Schiller auch in dem Drama: „Die beiden Alten" von Lenz einzelne Züge, die in

Die spätere Streichung dieses „Vatermord“-Dialogs spricht deutlich für die Widerstände, die sich diesen Regungen bald nach ihrer Äußerung entgegenstellten und bietet wieder ein Beispiel für unsere Auffassung, daß in den ersten Entwürfen die verdrängten Regungen sich impulsiver und bei weitem unverhüllter äußern als in der endgültigen vom Bewußtsein schärfer kontrollierten Fassung. Aus alledem dürfen wir unter Berufung auf die in Kapitel III aufgezeigten Affektverschiebungen bei dem Dichter annehmen, daß sein ursprüngliches Interesse an dem Stoff an dem in Schubarts Erzählung voll angeschlagenen Vaterkomplex haftete und daß sich im Laufe der Konzeption und der über mehrere Jahre (vom 17. bis 21. Lebensjahr) sich erstreckenden Ausarbeitung der Dichtung der psychische Akzent allmählich auf den für den Dichter vorwurfsfreien Bruderhaß verschob, ähnlich wie wir es bei Grillparzers fiktiver Schwesterliebe nachweisen konnten. Diese bei dem jungen Schiller schon frühzeitig eingetretene Akzentverschiebung auf den „Bruder“ (vgl. Absalon; Medici) wird verständlich, wenn wir uns an die ambivalente Einstellung des aufrührerischen Sohnes erinnern, die auch in den Räubern trotz der gesonderten Darstellung in zwei gegensätzlichen Charakteren zu einem beachtenswerten Kompromiß des Vatermordes führt, der sich als typische Verdrängungserscheinung in den Shakespeareschen Geistergestalten, im Gespenst der Ahnfrau und in der Erscheinung des alten Moor durchsetzt: der Vater ist wohl beseitigt, im infantilen Sinne aus dem Weg geräumt, aber er lebt doch noch fort und ersteht schließlich — ganz wie der Geist des Vaters im Hamlet — als Rächer an dem verräterischen Mörder. Die gleiche Ambivalenz zeigt aber in den Räubern das Verhalten Karls gegen seinen Bruder Franz und der Dichter verrät damit nicht nur die Affektverschiebung, sondern auch die psychologische Identität der beiden Brüder, deren Wesen nur als Verkörperung der eigenen zwiespältigen Einstellung zum Vater verständlich ist. In der Unterredung Franzens mit Pastor Moser im letzten Akt werden Vatermord und Brudermord direkt miteinder identifiziert

Franz. Sage mir, was ist die größte Sünde, und die ihn am grimmigsten aufbringt?

Moser. Ich kenne nur zwei. Aber sie werden nicht von Menschen begangen, auch ahnden sie Menschen nicht.

Franz, Diese zwo!

Moser (sehr bedeutend). Vatermord heißt die eine, Brudermord die andere —

Die unentschiedene, fast neurotische Einstellung des Sohnes äußert sich bei Schiller darin, daß er, der in der Maske des bösen

den Räubern wiederkehren. Bei Lenz wird der Vater lebendig vom Sohn im Keller begraben (ähnlich wie der alte Moor in den Räubern). Der Helfer, der den Auftrag hat, ihn zu töten (Hermann!), vermag es nicht. Der Alte folgt dem Enteilenden, dem (wie Franz Moor) der Dolch entsinkt und erscheint wie ein Geist (Hamlet) unter den Verwandten. Schließlich wird aber dem reuigen Sohn vergeben.

Franz den Vater getötet hatte[1]), nun als Räuber Moor nicht nur den Vater rettet, sondern sogar als Rächer (vgl. Hamlet) am ungetreuen Sohne erscheint. Offenbart sich darin eine starke Selbstbestrafungstendenz, die auch in der Selbstauslieferung Karls zum Ausdruck kommt, so zeigt sich die psychische Identifizierung der beiden Brudergestalten darin, daß Karl sich unfähig fühlt, die Rache am Bruder zu vollziehen, ganz wie Hamlet. Während nämlich in der endgültigen Fassung die Selbstbestrafung nicht nur bei Karl, sondern auch an Franz, der sich erdrosselt, vollzogen wird, ist auch in diesem Punkte die erste Fassung deutlicher. Karl vergibt dem Bruder alles, was dieser ihm persönlich zugefügt hatte, und will Franz nur wegen der gegen den Vater begangenen Todsünde strafen; aber er ist dazu unfähig, wie auch Amalia von dem großen Räuber sagt: „Nicht eine Fliege konnte er leiden sehen!" In der ersten Fassung wird Franz aus dem brennenden Schloß, in das er sich aus Verzweiflung gestürzt hatte, von den Räubern mühsam errettet[2]) und lebend vor Karl gebracht, der sich aber außer stande fühlt, ihn selbst zu richten:[3]) „Seine Mutter war auch meine Mutter!" Er läßt ihn durch die Bande richten, die ihn durch den Mund Schweizers verurteilt, in demselben Turm, wo er den Vater verschlossen gehalten hatte, zu verhungern.

Räuber Moor (tritt zu ihm edel und mit Schmerz) „Sohn meines Vaters! Du hast mir meinen Himmel gestohlen. Diese Sünde sei dir genommen. Fahr in die Hölle, Rabensohn! Ich vergebe dir Bruder!" (Er umarmt ihn und eilt von dem Schauplatz. Franz wird hinabgestoßen, und über ihm Gelächter).

Läßt sich so das Bruderhaß-Motiv bei Schiller in die dem Vaterkomplex entstammende gegensätzliche Einstellung des Sohnes auflösen, so findet diese Affektverschiebung mächtige Impulse und Stützen in Schillers Schwesterliebe, die schon den Knaben zum Stoff des „Absalon" hingezogen hatte, die den Jüngling dazu führte, mit Schubarts Erzählung das aus dem „Julius von Tarent" entnommene Motiv der Rivalität zweier Brüder um ein Mädchen[4]) zum Stoff

---

[1]) Karl faßt die Abschließung des Alten wie einen Totschlag auf:

„Schaut her, Schaut her! die Gesetze der Welt sind Würfelspiel worden, das Band der Natur ist entzwey, die alte Zwietracht ist los, der Sohn hat seinen Vater erschlagen."

[2]) Das Rettungsmotiv erscheint auch in Rollers Errettung vom Galgen durch Karl und in dem Gegenwunsch des treuen Genossen, der Hauptmann möge in eine große Gefahr geraten, damit er ihm das Geschenk des Lebens vergelten könne. Wie hier das Rettungsmotiv, so ist in der Kosinsky-Episode, die nach Minor (319) den Keim zu Kabale und Liebe enthält, das Motiv des zurückgesetzten Nebenbuhlers doubliert.

[3]) Diese Szene findet sich im 16. Bd. der Säkularausg. von Schillers Werken (Cotta) S. 347 Anmerkungen.

[4]) Schillers Interesse an diesem Thema bekundet eine Notiz in seinen kritischen Schriften (Werke hg. v. Goedecke Bd. 2, S. 388), die „eine großmütige Handlung aus der neuesten Geschichte" (vgl. den Anklang an den Titel von Schubarts Erzählung) betrifft. Die beiden Brüder Barone von Wrmb verlieben sich in dasselbe Mädchen Frl. von W. „Beide ließen ihre Neigung zur ganzen Leidenschaft auf-

der Räuber zu verschmelzen, und die schließlich den reifen Künstler der Braut von Messina bewog, dieses von den Brüdern gemeinsam geliebte Mädchen als ihre Schwester darzustellen. Schillers Verliebtheit in seine Schwester Christophine, die sich aus dem Verhältnis der beiden Geschwister mit unzweifelhafter Sicherheit erschließen läßt, war jedoch ebenso eine Verschiebung von der Neigung zur Mutter wie seine fiktive Rivalität mit dem Bruder der Auflehnung gegen den Vater entstammt. Während also in Wirklichkeit der Knabe Mutter und Schwester gemeinsam geliebt hatte, tritt in die Dichtung die gemeinsame Liebe zweier Rivalen (Vater und Sohn) um dasselbe Liebesobjekt (die Mutter) ein. So führt also die Ablehnung des durch die infantile Rivalität um die Mutter mächtig gewordenen und fixierten Vaterhasses, durch die Neigung zur Schwester determiniert, zu der fast paranoischen Fiktion des nebenbuhlerischen Bruders, an dessen Person sich alle jene verdrängten Impulse ungehemmt entladen können, die im Leben den verbotenen Regungen gegen Vater, Mutter und Schwester entspringen.

Wir verstehen nun, daß daß Dominieren des Bruderhasses bei einem Dichter ohne Brüder, und das Dominieren der Schwesterliebe bei Dichtern ohne Schwester nur der Abwehr des Komplementärwunsches entspringt; füllen wir nun diese psychischen Mechanismen mit ihrem Inhalt, den Affekten, so werden wir etwa sagen können: die Neigung zur Mutter und den Affekt des Bruderhasses entlädt Grillparzer infolge der Abwehr dieser Regungen in der für sein Bewußtsein harmlosen und unanstößigen Schwesterliebe, während Schiller die durch Verdrängung umgewerteten Affekte der Schwesterliebe und des Vaterhasses am Bruder entläd. Der Dichter weicht aber mit dieser seltsamen Verschiebung der Affekte nicht von den allgemeinen Gesetzen des seelischen Lebens ab. Er benimmt sich genau so wie der Normale, der bei einem für ihn scheinbar belanglosen und indifferenten Anlaß mächtige Affekte entläd, die er aus anderen Unterdrückungen bezieht; er benimmt sich so wie der Träumer, dessen Affekte in den manifesten Traumsituationen nicht genügend motiviert erscheinen, da die eigentliche Affektquelle sich hinter diesen Situationen verbirgt; und er benimmt sich schließlich genau so wie der Zwangsneurotiker, für den ja eine ähnliche falsche Verknüpfung von Affekt und Vorstellungsinhalt charakteristisch ist. Während aber der Normale, der Träumer und der Dichter sich durch diesen psychischen Mechanismus von den drückenden Affekten zu befreien vermögen, scheitert der Neurotiker an dieser Aufgabe.

---

wachsen, weil keiner die Gefahr kannte, die für sein Herz die schrecklichste war — seinen Bruder zum Nebenbuhler zu haben." Schließlich entdecken sie ihr gegenseitiges Geheimnis. Der Jüngere verzichtet und geht nach Batavia; das Mädchen stirbt nach einjähriger Ehe mit dem älteren Bruder und bekennt vorher, daß sie den jüngeren mehr geliebt habe.

Schillers Verhältnis zu seiner Schwester Christophine und zu seinem Schwager Reinwald verdient wegen des Einflusses auf sein dichterisches Schaffen eine ausführliche Darlegung.[1]) Schiller hatte drei Schwestern. Die älteste von allen Geschwistern war Christophine Friederike, die Lieblingschwester des Dichters. Die Ehe von Schillers Eltern war acht Jahre unfruchtbar, ehe Christophine geboren wurde. Bemerkenswert ist es, daß Friedrich, das zweite Kind (zwei Jahre nach Christophine geboren), der einzige Knabe war, während ihm noch vier Mädchen folgten, von denen zwei früh verstarben. Die beiden überlebenden waren Luise (geboren 1765) und Nanette (geboren 1777), die im Alter von 19 Jahren unverheiratet starb. Friedrich und Christophine schlossen sich (wie Goethe und Cornelie) von frühester Kindheit an — da sie ja anfangs als einzige Geschwister aufeinander angewiesen waren — aufs innigste an einander. Alle Biographen betonen diese herzliche Zuneigung.

„Solche gemeinschaftliche Herzensregungen knüpften das Band, welches Schwester und Bruder schon von selbst umschlang, nur noch fester. Schiller war keine seiner später geborenen Schwestern so lieb als diese älteste, und keine war ihm auch so ähnlich an Gestalt, Verstand und Gemüt: eine Ähnlichkeit, welche sich sogar bis auf die beinahe ganz gleiche Handschrift beider Geschwister erstreckte“. (Hoffmeister: Schillers Leben, Geistesentwicklung und Werke im Zusammenhang. Stuttgart 1838, I, S. 8.)

Bei der Flucht Schillers aus Stuttgart (1782) war Christophine seine einzige Vertraute. Zwei Jahre später hatte Schiller den Vater gebeten, seine Schwester Christophine nach Mannheim gehen zu lassen, damit sie ihm dort die Wirtschaft führe. Dieser für die Neigung zur Schwester typische Wunsch des Bruders, die geliebte Schwester möge ihm den Haushalt führen, sucht die Vereinigung der dem Haushalt vorstehenden Gattin mit der um das Wohlergehen des Sohnes besorgten Mutter in einer Kompromißperson durchzusetzen. Den gleichen Wunsch als Ausdruck derselben unbewußten Regungen werden wir im Leben Ludwig Tiecks und Richard Wagners wiederfinden, können ihn bei Kleist nachweisen und haben ihn andeutungsweise bei Byron kennen gelernt.[2]) Doch Schillers Vater war gegen diesen Plan und offenbar unter seinem Einfluß lehnt auch Christophine das Anerbieten ab, wenn sie im selben Jahre (25. November 1784) an den Bruder schreibt:

„Da du weißt, wie sehr mir deine Umstände bekannt sind, solltest Du alle Deine Bekümmernisse mit mir teilen; freilich würde ich Dir im Ganzen wenig helfen können, aber ist es nicht ein Trost, jemand sein Herz ganz öffnen zu können; wenigstens bei mir wäre dies

[1]) Die Notizen darüber entnehme ich dem Briefwechsel Schillers mit seiner Schwester Christophine, hg. v. Wendelin und Maltzahn, Leipzig 1857.

[2]) Das gleiche Verhältnis findet sich auch im Leben K. F. Meyers (vgl. Sadgers pathogr.-psycholog. Studie. Wiesbaden 1908, S. 39).

so. Sollte Deine Schwester, die schon viel, gewiß viel gelitten hat, nicht wert sein, Deine Freundin zu sein, die den ganzen Schmerz Deiner Seele aufnimmt? Glaube mir, Lieber, mein Herz litt schon viel um Deinetwegen; vergib mir diese Schwäche, Dir dieses Geständnis zu tun; die Stimmung, in der ich Dir dies schreibe, ist zu gedrängt, um es zurückzuhalten."

Den Brief durchglüht die unbewußte Liebesneigung zum Bruder, die sich abmüht, die Grenzen der Geschwisterliebe nicht zu überschreiten. Und aus einer ähnlichen Gefühlseinstellung heraus schreibt ihr Schiller am Neujahrstage des Jahres 1847: „Dein künftiges Los hat schon oft meine einsamen Stunden beschäftigt, und wie oft warst du nicht die Heldin in meinen idealischen Träumen!" Aber nur zu bald sollten diese idealischen Träume von der Zukunft der geliebten Schwester unsanft gestört werden[1]). Im Mai 1783 hatte Schillers Freund Reinwald einen Brief Christophines bei ihm gesehen, der ihm so gut gefiel, daß er den Wunsch äußerte, mit dem Mädchen in Korrespondenz zu treten. Später fragte er dann bei der Familie Schillers an, ob er seinen Besuch auf der Solitude machen dürfe; er kam auch im Jahre 1784 hin, um die Hand Christophines zu erbitten. Bezeichnend für Schillers leidenschaftliche Neigung zur Schwester ist der Umstand, daß sein Wunsch, die Schwester möge zu ihm ziehen, in das Jahr von Reinwalds Werbung fällt: es sieht fast wie ein Kampf um die Schwester aus, der auch in der Folge noch ziemlich heftig weiter geführt wurde.

Hier wird auch deutlich, daß der aus demselben Jahr stammende Entwurf der „Braut in Trauer" (vgl. S. 582 ff.) den Wunsch Schillers darstellt, in diesem Kampf zu obsiegen und die Schwester für sich zu erobern. Wir sehen hier wieder, daß der Entwurf die persönlichen Regungen des Dichters viel unverhüllter verrät als das vollendete Werk. In der „Braut in Trauer" haßt der Sohn den Vater und den Bräutigam der geliebten Schwester ganz im Sinne der unbewußten Einstellung des Dichters selbst. In den Räubern, deren erste Entwürfe wir leider nicht kennen, tritt nur die Verschiebung der psychischen Akzente hervor: die Phantasie, die den Bräutigam zum rivalisierenden Bruder macht, tritt in den Vordergrund und mit ihr die feindlichen Brüder, während der Vaterhaß abgeschwächt und die Schwesterliebe ganz verhüllt ist, wenn sie sich auch unschwer hinter der verblaßten Gestalt der Amalia noch erkennen läßt, die im Hause Moors lebend vom Alten als Tochter angesehen und auch „meine Tochter" angesprochen wird, während Franz sie als Schwester behandelt:

Franz. — — — Unsere Seelen stimmten so zusammen,
Amalie. O nein, das taten sie nie!

---

[1]) Nach ihrer Verheiratung schreibt er ihr: „Einst, meine gute Schwester. wiegte sich mein Herz mit glänzenden Hoffnungen für Deine und Deiner Schwestern Zukunft." Daneben steht am Rand von der Hand Christophines: „Hier liegt das Geheimnis, das ich damals ihm nicht sagen konnte."

Franz. Ach sie stimmten so harmonisch zusammen, ich meynte immer, wir müßten Zwillinge sein![1])

Und im dritten Akt sagt er zu Amalia:

„— — du weißt, was du unserm Hause warst, du wardst gehalten wie Moors Tochter, selbst den Tod überlebte seine Liebe zu dir".

Schiller behandelt also unbewußt Amalia ganz wie die Schwester von Franz und Karl. Daß er sie aber nicht als ihre Schwester einführt, ist eine Wirkung der mächtigen Abwehr, die wir im Entwurf des zweiten Teils der Räuber (der Braut in Trauer) aufgehoben sehen.

Der Werbung Reinwalds zeigten sich weder die Eltern noch Christophine selbst abgeneigt. Reinwald begleitete dann Christophine, die ihren Bruder in Mannheim besuchte. „Schiller fühlte sich unangenehm berührt, als er sah, daß die heitere lebenslustige Schwester entschlossen schien, ihr Schicksal mit einem 20 Jahre älteren Manne zu teilen, dessen geringe Einkünfte und hypochondrische Launen wenig Freude versprachen (Schillers Briefw. mit Chr.). Er teilte seine Ansicht darüber der Familie mit und seine Schilderung von Reinwalds Wesen führten einen Stillstand in den Unterhandlungen herbei. — Auch diese Widerstandsform der Äußerung einer Neigung ist uns aus dem Studium des Seelenlebens gut bekannt; von den Vätern, die sich der Verheiratung der geliebten Tochter und von den Müttern, die sich der Ehe des geliebten Sohnes widersetzen. Aber Schillers Protest wurde später nicht beachtet. Nach der Verlobung schreibt er (am 28. September 1785 aus Dresden) an Christophine: „Doch keine Vorwürfe, meine gute Schwester — vielleicht habe ich durch meine vorhergegangenen Zweifel, durch den Anschein von Mißbilligung, Dein Vertrauen zurückgescheucht, und Dein Verdacht in die Unbefangenheit meines Rates hat Deiner Frömmigkeit gegen mich geschadet." Deutlicher als in dieser Entschuldigung der mißglückten Hintertreibung der Verlobung kann wohl die unbewußte Neigung zur Schwester nicht angedeutet werden. Im Jahre 1786 verheirateten sich Christophine und Reinwald miteinander. Die Ehe war sehr unglücklich und schon einige Jahre später bedauert die Mutter ihre Tochter Fene (Christophine), allerdings in Anlehnung an ihre eigenen schlimmen Eheerfahrungen, daß sie mit Reinwald verheiratet sei. Im Mai 1796 war Schillers Mutter schwer krank, und Christophine sollte auf die Solitude kommen, um in der Wirtschaft ein wenig nachzuhelfen. Reinwald, der sehr geizig gewesen sein soll, gab sie erst auf die dringen-

[1]) Auf die äußerliche Ähnlichkeit Schillers mit seiner Schwester wurde schon hingewiesen (vgl. Hoffmeister). Auch Goethes Schwester war ihrem Bruder so ähnlich, daß er schreiben konnte, man habe die Geschwister zeitweise „an Wachstum und Bildung für Zwillinge halten können". — Diese Zwillingsphantasie, die auch in Byrons Kain zum Ausdruck kommt, läßt sich nur aus dem bei diesen Dichtern stark ausgeprägten homosexuellen Komplex verstehen, der in einem andern Zusammenhang erörtert werden soll.

den Bitten Schillers frei, als sich der Bruder erbötig gemacht hatte, die Kosten der Reise zu tragen. Doch schon nach sehr kurzer Zeit forderte Reinwald seine Frau wieder zurück. Die Mutter aber schreibt an Schiller (28. September 1776), daß Christophine „leider einen schmerzlichen Zwang äußert, zu ihrem Manne wieder zurückzukehren, wo sie keinen Trost oder Aufmunterung zu gewärtigen hat".

Sie selbst schreibt jedoch am 21. Juli 1796 an den Bruder: „Ich habe hier genug gesehen, was sich die Mama mußte gefallen lassen, und oft so viel, daß ich mein Loos nicht mit ihr tauschte. Sieh, liebster Bruder, verlassen kann ich ihn nicht auf immer; er wird alt und schwächlich und bedarf meiner Pflege, und ich hätte keine Ruhe mehr in der Welt, wenn ich mir die Verletzung meiner ehelichen Pflichten vorzuwerfen hätte." Am 21. Mai 1802 schreibt sie an den Bruder: „Du bleibst immer unter allen Veränderungen meines Lebens mir gleich teuer, wenn ich dir schon keine tätigen Proben davon geben konnte; aber oft trübte der Gedanke meine Tage, daß ich dir das nicht sein konnte. Du mußtest mich oft verkennen, weil ich nicht nach meinem Herzen handeln konnte und oft meine Neigung unterdrücken mußte. — — — — Ich habe lange nicht mit dir so vertraulich reden können, weil ich wirklich einfältig genug war, auch das für Unrecht zu halten, ohne sein Wissen an dich zu schreiben. Vergib diese Schwachheit, sie ist mir selbst oft unbegreiflich, und liebe nicht weniger deine Christophine."

Nach dem Tode der Mutter schreibt sie (9. Juni 1802) an Schiller: „Cotta hat uns einen Augenblick besucht und mir gesagt, daß ich dir eine Adresse schicken sollte". — Es handelte sich nämlich darum, eine vertrauliche Korrespondenz zwischen den Geschwistern möglich zu machen, von der der grämliche Reinwald nichts erführe, und die der oft schwer bedrückten Christophine Gelegenheit bieten sollte, ihr Herz gegen den teilnehmenden Bruder zu erleichtern. Zu dieser heimlichen Korrespondenz der Geschwister kann ich eine interessante Parallele aus der Neurosenpsychologie mitteilen, deren Kenntnis ich Herrn Professor Freud verdanke. Es handelt sich um ein Geschwisterpaar, das später neurotisch wurde. Die Psychoanalyse ergab eine sexuelle Neigung der Geschwister zu einander, die sich auch in Entkleidungen der beiden voreinander geäußert hatte. Als sie diese Entblößungen einstellten und der Bruder sich studienhalber fern von der Schwester aufhielt, korrespondierten sie, wie zwei heimlich Liebende, poste-restante miteinander, sprachen in den Briefen einander mit Sie an, und nannten einander Monsieur und Madam. Diese Entfremdungstendenz ist mit dem Freundschaftsangebot (statt der geschwisterlichen Beziehungen) bei Byron und Schiller in eine Reihe zu stellen, und das Schuldbewußtsein, welches Schillers Schwester wegen dieser hinter dem Rücken des Gatten geführten

Korrespondenz dem Bruder gegenüber eingesteht, weist auf den unbewußt-erotischen Hintergrund dieser Beziehung hin, in der der Bruder wie irgend ein heimlicher Liebhaber behandelt wird. Der innere Konflikt, in den die Neigung zum Bruder und die Abneigung gegen ihre ehelichen Pflichten Christophine brachte, äußert sich am deutlichsten in einer Briefstelle vom Dezember 1802. „Meine Begriffe von Liebe waren wohl zu idealisch, als daß sie je realisiert werden konnten; ich sehe das jetzt ein, und ich muß zufrieden sein, wenn ich geteilt das finde, was ich in einem Herzen zu finden und wiedergeben zu können hoffte.“ Diese schmerzliche Trennung der Bruderliebe und der Geschlechtsliebe sucht sie in einem bald nach dem Tod des Bruders an dessen Witwe gerichteten Brief wieder rückgängig zu machen, in dem sie sich mit der Gattin des Bruders identifiziert und ihm also Geliebte, Gattin und Schwester in einer Person wird.

„Ach, meine Teure — heißt es darin — ich drücke dich an mein Herz, als das einzige Liebe, was mir der Geliebte auf dieser Welt noch zurück ließ. — — — Sein Andenken sei mir heilig und ermuntere mich zum Guten, zur Erfüllung meiner Pflichten, damit ich einst seiner würdig wieder mit ihm vereinigt werde. — — — — Ach! seine Geschwister haben ihm wenig sein können; so wollte es das Schicksal, darüber ich nicht murren darf. — Aber Sie haben ihm reichlich dies alles ersetzt; Gott belohne es Ihnen!“

Diese Spaltung und im Kompromißwege versuchte Wiedervereinigung von inzestuösen Liebeskomponenten, die sich in Schillers Dichtung so deutlich offenbart und an die durch unbewußte Verdrängungsarbeit bewirkte Bewußtseinsspaltung der Neurotiker erinnert, bleibt auch für das Gemütsleben der Schwester nicht ohne Folge und wir müssen es mit ihr selbst aus den Enttäuschungen ihres Liebenslebens zu verstehen suchen, wenn sich bei ihr später hysterische Anfälle einstellten. Lange nach des Bruders Tod schreibt sie an seine Witwe Lotte:

„. . . . überdies ist eine Empfindlichkeit gegen alles da, was mein Herz unsanft berührt, so daß ich glaube, besser zu tun, mich so ruhig als möglich zu verhalten, weil dieses innere Gefühl sogleich auch auf meinen Körper wirkt und eine Art innerer Krämpfe hervorbringt, die ich in meinem Leben nie gekannt habe. Wahrscheinlich ist dies doch eine Folge so mancher Leiden, die mein Herz schon in der langen Reihe von Jahren durchgemacht hat.“

Aber Christophinens „unglückliches“ Liebesleben erklärt sich nicht bloß aus der erotischen Neigung zum Bruder, sowie aus der Abneigung gegen ihren älteren, kränklichen Mann, sondern die freiwillige Ehe mit diesem Manne ist selbst schon durch unbewußt gewordene infantile Eindrücke zu einer „unglücklichen“ bestimmt, und wir gewinnen hier wieder einen psychoanalytischen Einblick in die verheerenden Wirkungen des Elternkomplexes. Schillers Ödipus-Komplex entspricht

als weibliches Gegenstück vollkommen die infantile Einstellung seiner Schwester. Und wie der Knabe die ursprüngliche Verliebtheit in die Mutter auf die Schwester verschoben hatte, so hatte diese selbst ihre allererste infantile Fixierung an den Vater niemals völlig überwunden, sondern im Bruder nur einen verjüngten Ersatz für den alternden und mürrischen Vater gefunden, wie sie ihn in ihrem alten, mürrischen kränklichen Gatten direkt zu gewinnen suchte. Aus den Psychoanalysen wissen wir, daß eine solche ungewöhnliche Objektwahl, wie sie bei Schillers Schwester vorliegt, regelmäßig aus der infantilen Fixierung der Libido an den Vater entspringt. In einem Brief an den Bruder verteidigt sie auch ihren verstorbenen Vater und nimmt ihn gegen den Bruder in Schutz:

„Aber er hatte doch eine Zartheit, wenn man ihn nur zu behandeln wußte. — — — Ach, ich denke oft an ihn, auch an sein Gutes — und vorzüglich zu meiner eigenen Selbstprüfung, da ich viele von seinen Fehlern habe. — — **Ich muß meinen Mann mehr als einen Vater behandeln**, der schwächlich und meiner Hilfe bedürftig ist“ (21. Mai 1802).

Hier identifiziert sie geradezu ihren Gatten mit ihrem Vater, wobei sie als den gemeinsamen Berührungspunkt das Alter, die Kränklichkeit und die Pflegebedürftigkeit, kurz das asexuelle Verhältnis zu beiden empfindet. Waren doch die naiven Mädchenwünsche, die so gerne mit der Phantasie der Ersetzung der Mutter spielen, bei dem neurotisch disponierten Mädchen bereits so weit verdrängt, daß sie bei der endlichen teilweisen Realisierung im späteren Leben nur noch die Abwehrreaktion auslösten. Als die bereits verheiratete Schwester bei Erkrankung der Mutter dem Vater den Haushalt führt, schreibt sie an den Bruder (21. Juli 1796): „Ich habe hier genug gesehen, was sich die Mama mußte gefallen lassen, und oft so viel, daß ich mein Los nicht mit ihr tauschte.“ Sie vertauschte es aber doch, allerdings unbewußt, indem sie zu dem ungeliebten Mann zurückkehrt, der ihr ja den Vater ersetzt. Und wenn sie dem Wunsch des Bruders, ihm den Haushalt zu führen, noch später entgegenkommt, so geschieht das gleichfalls nur auf Grund des uralten, längst verdrängten infantilen Wunsches, beim Vater die Rolle der Mutter zu spielen, der vom sexuellen Gebiet auf das harmlose der Haushaltungsführung verschoben ist. So schreibt sie am 25. Jänner 1803 dem Bruder bezüglich ihres Mannes: „Ich habe ihm längst schon gesagt, daß ich, im Falle er mich unbillig behandeln würde, eine Zuflucht bei Dir finden würde.“[1]) War so der Vater für den Dichter nicht nur der überlegene Nebenbuhler um die Neigung zur Mutter, sondern hatte er auch das Herz der Lieblingsschwester gefesselt, so wird es nicht sonderbar erscheinen, daß auch diese Seite des Inzestkomplexes, die dem Sohne nur gefühlsmäßig

---

[1]) Das gleiche ist bei Byrons Stiefschwester Augusta der Fall gewesen (S. 547/48). Übrigens fällt die Ähnlichkeit mit der unglücklichen Ehe von Goethes Schwester auf.

zugänglich war[1]), in seinen dichterischen Phantasien Ausdruck findet. Der alte, mürrische, gegen seine Tochter liebevoll-vorsorgliche Vater ist fast porträtgetreu in der „Luise Millerin“ gezeichnet, auf deren Beziehung zu der geplanten Heirat der Schwester Luise mit einem Leutnant Miller Minor (S. 362) hingewiesen hat. Wie hier der Vater die gefallene Tochter zu retten und für sich zu gewinnen sucht[2]), so ist auch der alte Verrina außer sich, als seiner Tochter die Unschuld geraubt wird[3]), und ähnlich flucht auch der alte Thibaut in der „Jungfrau von Orleans“ seinem Kinde. In der „Turandot“ behandelte Schiller nach Gozzi die Fabel von der an den Vater gefesselten Tochter, die alle Freier tötet, und im „Menschenfreund“ sträubt sich der Vater direkt dagegen, seine Tochter zu verheiraten, ja er nimmt ihr das Versprechen ab, unvermählt zu bleiben (8. Szene).

Der ganz vielseitige und verästelte Inzestkomplex mit all seinen komplizierten Gefühlsbeziehungen kommt bei weitem unverhüllter und vollständiger als in den kunstmäßigen Phantasieschöpfungen in zwei aus Schillers Nachlaß erhaltenen Entwürfen zum Ausdruck, in denen diese Phantasieproduktionen gleichsam noch ungehemmt ablaufen, was ja der Dichter selbst in einem Brief an Körner (v. 1. Dezember 1788) als die Vorbedingung der dichterischen Produktion bezeichnet hat (vgl. Traumdeutung 2. Aufl. S. 72 fg.) Wir gewinnen hier einen für die Entstehung des verhüllten, gemilderten, geglätteten Kunstwerks überaus lehrreichen Einblick in die Werkstatt der unbewußten Phantasiebildung

---

[1]) Daß der strenge Vater seine Tochter auffällig bevorzugte, wie die Mutter den Sohn, ergibt sich aus einem Schreiben der Mutter an den Dichter (August 1794), worin es heißt: „Ich will die Nane (Schillers jüngste Schwester) aber keineswegs entschuldigen, weil ich nur allzu wohl weiß, daß sie bisher in ihren meisten Handlungen schlendrig und unbedachtsam, wo sie täglich Verweise bekommt von mir; freilich ist der Papa immer zu nachsichtig und sagt mir öfters, daß ich ihr zu gestreng wäre; aber alle dergleichen Sachen fallen auf mich zurück.“

[2]) Von Luise, die der Präsident als die Hure seines Sohnes bezeichnet, sagt der Vater (V, 1): „Gott! Wenn ich mein Herz zu abgöttisch an diese Tochter hing? . . . warum sollt ichs noch länger geheim halten? Du warst mein Abgott. Höre, Luise, wenn du noch Platz für das Gefühl eines Vaters hast. — Du warst mein alles . . . Wirst du mich darum betrügen, Luise? . . . Meine Luise begreift es von selbst, daß ich sie in jener Welt nicht wohl mehr einholen kann, weil ich nicht so früh dahin eile, wie sie (Luise stürzt ihm in den Arm, von Schauern ergriffen. — Er drückt sie mit Feuer an seine Brust . . . .) . . . . Wenn die Küsse deines Majors heißer brennen als die Tränen deines Vaters — stirb! . . . um einen Liebhaber bist du leichter, dafür hast du einen glücklichen Vater gemacht (unter Lachen und Weinen sie umarmend) . . . . Meine Luise, mein Himmelreich — O Gott! ich verstehe ja wenig vom Lieben, aber daß es eine Qual sein muß, aufzuhören — so was begreif ich noch . . . . Ich setze die Geschichte deines Grams auf die Laute, singe dann ein Lied von der Tochter, die ihren Vater zu ehren, ihr Herz zerriß . .“

[3]) Verrina: „Drückt dich meine Zärtlichkeit zu schwer? . . . . Komm, umarme mich, Tochter! An dieser glühenden Brust soll mein Herz wieder erwarmen . . . . Ich habe heute Abrechnung gehalten mit allen Freuden der Natur und (äußerst schwer) nur du bist mir geblieben.“ Bertha: „Unglücklicher Vater!“ — Verrina (umarmt sie beklemmt): „Bertha! mein einziges Kind! Bertha, meine letzte übrige Hoffnung . . . . Werde du eine Hure!“ (I, 10).

und vermögen uns so davon zu überzeugen, daß der Dichter das Anstößige der in seinem Seelenleben nach Befreiung und Darstellung ringenden unbewußten Phantasien wohl fühlt, wenn er sich außer stande sieht, sie in der ursprünglichen Form auszugestalten. In dem Entwurf: „Narbonne oder die Kinder des Hauses“ (Ausg. v. Goedecke Bd. 15, 1) läßt Louis Narbonne seinen Bruder Pierre ermorden, da dieser eben im Begriff ist, eine neue Heirat zu schließen.

„Louis Narbonne hat den Pierre vergiften lassen und die Schuld des Mordes auf dessen eigenen Sohn zu lenken gewußt, dessen Aufführung ihm dabei sekundierte. Er wußte es so zu machen, daß dieser an demselben Tage entfloh, vielleicht aus Desperation über ein anderes Vergehen, und so wurde er für den Mörder gehalten, indem der wahre Mörder in den Besitz aller seiner Rechte trat und nach sechs oder acht Jahren um die Braut warb, welche jenem Unglücklichen bestimmt war.“ Am Rand bemerkt Schiller: „Alles muß zusammenkommen, den Vatermord evident zu machen und auch die Flucht des Mörders zu erklären.“

Auch in diesem Brudermord ist die Verschiebung vom Vater darin angedeutet, daß die Schuld des Mordes auf den eigenen Sohn des Ermordeten gewälzt wird. Aus dem ins Unbewußte verdrängten und beim Dichter von den Widerstandsmächten auf den fingierten Bruder verschobenen Mordimpuls gegen den Vater ist in der Dichtung ein Brudermord geworden, während der Vatermord bloß fingiert erscheint; hier zeigt sich deutlich die Affektverschiebung im Dienste der Verdrängungsinstanz wirksam. Aber nicht nur auf diesen Brudermord, sondern auf die Gestalt des Phantasiebruders überhaupt im späteren Dichten Schillers fällt ein neues Licht, wenn wir uns an seine Eifersucht auf den Schwager Reinwald erinnern, dem er die geliebte Schwester nicht gönnt. Von diesem Haß gegen den Bräutigam der Schwester ist nur ein Schritt zur Umwandlung dieses gehaßten Nebenbuhlers in „den Bruder“. Und tatsächlich nennt Schiller den Mann seiner Schwester immer Bruder.[1]) Unmittelbar vor Christophines Hochzeit schreibt er an Reinwald: „Warum das entfernende Sie noch unter uns? Ich wundere mich, daß es keinem von uns noch eingefallen ist, es abzuschaffen; sind wir nicht Brüder? Sapperment und sind wir nicht oder werden wir nicht Schwäger?“ Hier wird also unsere Deutung von der Phantasieschöpfung eines Bruders, als Nebenbuhler bei der Schwester, bestätigt. So wie in der Liebe zur Mutter

---

[1]) Wie Carlos von sich und Posa sagt: „Wir waren Brüder, Brüder durch ein edler Band als die Natur es schmiedet,“ so ähnlich schreibt Schiller an Körner: „Wir sind Brüder durch Wahl, mehr als wir es durch Geburt sein könnten.“ Als ein Kuriosum ist hier zu bemerken, daß ein weitentfernter Verwandter Schillers lange Zeit für seinen Bruder gehalten wurde. Gustav Schwab berichtet darüber ausführlich in der deutschen Pandora (1840, 1, 115—126). Auch Lenau nannte seinen Schwager Schurz „bezeichnend stets Bruder“. (Vgl. Sadger: Aus dem Liebesleben Lenaus, Schr. z. angew. Seelenkunde, H. 6, Deuticke 1909, S. 42 Anmk.).

der Vater sein Nebenbuhler war, so schuf er sich in Anlehnung an dieses Verhältnis zur Schwesterliebe den phantasierten Rivalen im Bruder (hinter dem aber der Vater steckt), so daß die Ermordung Pierre's eigentlich nur die Beseitigung des durch die aktuelle Heirat der Schwester wiederbelebten infantilen, väterlichen Rivals darstellt. Daß dies tatsächlich angenommen werden muß, zeigt die Fortsetzung der Fabel, die sowohl die unbewußte Neigung des Sohnes zur Mutter wie die Liebe zwischen Bruder und Schwester zum Inhalt haben sollte.

Der ermordete Pierre hatte keine Erben; zwei Kinder, die Frau Narbonne geboren hatte, waren bei einem Unglück umgekommen. „Louis war etwa ein Jahr vor dem Verschwinden der Kinder auf einem Besuch da gewesen und hatte in dieser Zeit mit der Madelon, die damals ein junges Frauenzimmer war, verbotenen Umgang gehabt und die Beseitigung der Kinder mit ihr verabredet.“

„Nachdem Louis Besitzer des Hauses geworden, hat er Madelon große Gewalt darin gegeben, zugleich hat er ihr versprochen, sie zu heurathen. Wie er aber auf (andere) Heurathsgedanken gekommen war, mußte er darauf denken, sich mit ihr abzufinden und ihr selbst einen Mann zu schaffen. Sie wünschte selbst eine Abänderung und hatte ihre Gedanken auf Saintfoix gerichtet; dagegen hatte Louis nichts. Saintfoix war freilich 12 Jahre jünger, obgleich man sein wahres Alter nicht wußte (Randbemerkung): Sie war zur Zeit des Stückes 34 Jahre und gab sich für 27 aus; Saintfoix ist 20, wird aber für 23 ausgegeben.“

Saintfoix, ein junger Mann, war vor zirka 6 Jahren (also mit 14 Jahren) im Hause Narbonnes als Waise aufgenommen worden. „Nur eine weibliche Person unter Narbonnes Hausgenossen hatte für ihn eine Neigung und Pläne auf seine Hand: Madelon.“

Louis hat eine Neigung zu einem schönen, edeln und reichen Fräulein, Victoire von Pontis.

„Victoire hatte öfter Gelegenheit gehabt, diesen Saintfoix zu sehen; bald empfand sie eine Neigung für ihn, welche aber hoffnungslos schien. . . . . . . Saintfoix betete Victoire von dem ersten Augenblick an, als er sie kennen lernte, aber seine Wünsche wagten sich nicht zu ihr hinauf. Er hatte ein anderes Mädchen (Adelaide) kennen gelernt, welches so wie er selbst elternlos war, und dem er einen großen Dienst geleistet hatte; für dieses hatte er eine zärtliche Freundschaft; Leidenschaft und Anbetung hatte ihm Victoire eingeflößt.“ — — „Zu Charbot (Saintfoix) zieht Adelaide eine starke Sympathie, die aber entschieden nicht Liebe ist.“

Einst schickt Adelaide eine alte Frau, die sich für ihre Mutter ausgibt, mit einer Kostbarkeit zum Goldschmidt, da sie in Not ist. Saintfoix kommt inzwischen zu ihr; man entdeckt eine unschuldige Neigung von Seiten des Mädchens, Dankbarkeit, Mitleiden von Seiten des Jünglings. Sie erzählen einander von ihren Schicksalen und Saintfoix schlägt ihr vor, mit ihm zu gehen. Adelaide wird aber, da der kostbare Schmuck in ihrem Besitz verdächtig ist, von der Polizei an-

gehalten, gerade da Saintfoix zugegen ist. „Sie wird eingezogen und vor den Bailli gebracht, welcher Victoires Vater ist. Saintfoix kommt zu dem Bailli, der ihn nicht verläßt, er geht zu Victoire und bittet sie um ihr Fürwort für Adelaide. Victoire ist überrascht; Eifersucht und Zärtlichkeit entreißen ihr deutlichere Äußerungen ihrer Leidenschaft, es kommt zu einer positiven Erklärung, auch von seiner Seite. Im Moment der Passion tritt Narbonne mit dem Bailli ein, sie sind Zeugen und beiden muß Saintfoix als ein Undankbarer und als ein Impius gegen seinen Wohltäter erscheinen."

Durch den Schmuck wird die Enthüllung herbeigeführt. Narbonne hat schon geahnt, wer Saintfoix und Adelaide seien. „Endlich ist die Aufdeckung unvermeidlich und er muß sie als seine Kinder anerkennen. Sie wollen ihn aber nicht depossedieren."

„Narbonne, sobald er die wahren Personen in Saintfoix und Adelaide erkennt, will ihnen zur Flucht behilflich seyn." — — — „Narbonne verlangt ein Gespräch mit Adelaide und Saintfoix; die Folge davon ist, daß er ihnen seine Hilfe zu einer heimlichen Flucht anbietet. Natürlich schlagen sie es aus."

„Nachdem aber Louis von der wahren Person Saintfoix unterrichtet worden, konnte er an eine Heirat desselben mit der Madelone nicht mehr denken." „Madelon hatte die zwei Kinder an eine Zigeunerin verkauft, da das älteste nur 4 Jahre alt war. Diese Zigeunerin ist durch ein sonderbares Schicksal in dieser Stadt, wird durch Madelone erkannt und durch die Polizei aufgestöbert; Adelaide erkennt sie auch mit Schrecken und dadurch entdeckt sich, daß Adelaide die Tochter des Pierre Narbonne ist."

Sind auch in dieser komplizierten und nur flüchtig skizzierten Fabel die Verhältnisse nicht immer ganz klar, so ist doch offenbar, daß es sich um eine Reihe typischer Motive aus dem Rahmen des Inzestkomplexes handelt. Madelone liebt unerkannterweise ihren eigenen Sohn Saintfoix und würde ihn auch heiraten, wenn dieser nicht Victoire anbetete, die wieder sein Vater liebt. Außerdem erscheint Saintfoix noch mit seiner leiblichen Schwester oder seiner Cousine in inniger Zuneigung verbunden. Die Komplikationen und Undeutlichkeiten scheinen das Werk der entstellenden Zensur, die hier bereits den Entwurf stark beeinflußt und auch den Plan nicht zur Ausführung kommen läßt.

Weit deutlicher und darum noch unverwertbarer für die direkte Ausführung ist ein anderer Entwurf Schillers (Goedecke Bd. 15), der aber darum von ganz besonderem Interesse wird, weil er das ganze Schaffen Schillers umspannend und seine unbewußte Motivgestaltung wie in einem Brennpunkt konzentrierend die „Räuber" mit der „Braut von Messina" verbindet. Das Fragment, das den Dichter fast 20 Jahre lang beschäftigte, entstand zwei Jahre nach Vollendung der Räuber 1784 und führt den Titel: „Die Braut in Trauer oder zweiter Teil der Räuber". Am 24. August 1784 schreibt

Schiller an Dalberg: „Nach dem Carlos gehe ich an den zweiten Teil der Räuber, welcher eine völlige Apologie des Verfassers über den ersten Teil sein soll und worin alle Immoralität in die erhabenste Moral sich auflösen muß."

In diesem zweiten Teil der Räuber, den man gleichsam als eine „Deutung" des ersten Teils ansehen kann, kommen die inzestuösen Leidenschaften *Schillers* viel unverhüllter zum Ausdruck als im ersten Teil. Wir erhalten so eine neue Bestätigung unserer psychologischen Auffassung der Entwürfe und Fragmente, in denen wir das Zutagetreten des Unbewußten viel deutlicher wahrnehmen konnten als im vollendeten Werk; denn die Zulassung des Ausdrucks unbewußter Regungen in das der Öffentlichkeit zugedachte Werk, scheint an einen höheren Grad der Verhüllung (Verdrängung) gebunden zu sein. Dieses Fragment wirft, im Hinblick auf die bisherigen Ergebnisse unserer Arbeit, ein seltsames Licht auf das Wesen der dichterischen Produktion und auf ihre tiefsten Triebkräfte im Seelenleben des Künstlers. Wir erkennen in diesem Entwurf die inzestuösen Regungen wieder, die wir in den Räubern, im Carlos, in Kabale und Liebe nachgewiesen haben, wir sehen, wie daraus der Haß der Piccolomini und der Parricida im Tell hervorgehen. Aber auch die wirklichen Lebensverhältnisse *Schillers* spiegeln sich darin deutlich und neben der Liebe zu seiner Schwester Christophine, die im Briefwechsel der Geschwister ihren deutlichen Ausdruck findet, verrät sich die Abneigung gegen den Vater und der Haß gegen den Bräutigam seiner Schwester, den Nebenbuhler in der Liebe um sie.

Die Teile des Fragments, die sich auf die inzestuösen Leidenschaften beziehen, seien wörtlich angeführt.

„Karl Moor (Graf Julian) ist Vater von einem Sohn (Xaver) und einer Tochter (Mathilde). Die Tochter soll vermählt werden, *aber der Bruder liebt sie leidenschaftlich und kann den Gedanken nicht ertragen, sie in die Arme eines anderen wandern zu sehen.* Er hat seine Leidenschaft bisher noch zu verläugnen gewußt *und niemand als die Schwester weiß davon. Der Vater ist streng und wird gefürchtet.*"

„*Beim herannahenden Vermählungstag bricht die Leidenschaft des Bruders aus. Er gesteht sie der Schwester*, der Geist hetzt ihn, er hat eine Furcht und *einen gewissen Widerwillen gegen den Vater*, der ihm streng ist."

„*Ein Parricida muß begangen werden*; fragt sich von welcher Art.

Vater tötet den Sohn oder die Tochter.

Bruder liebt und tötet die Schwester [Karl Moor], *Vater tötet ihn.*

Vater liebt die Braut des Sohnes [Don Carlos].

Bruder tötet den Bräutigam der Schwester.

Sohn verrät oder *tötet den Vater.*

In diesem Entwurf finden sich alle inzestuösen Regungen Schillers vereinigt. Der Haß gegen den Vater und die Abwehrregung (Strafe) dagegen: der Vater tötet den Sohn. Die Liebe zur Schwester und die Abwehr dagegen: er tötet sie; ferner den Haß gegen den Nebenbuhler („Bräutigam") bei der Schwester (den Bruder). Die Liebe zur Mutter (Carlos) verrät sich nur in der Abwehr, in der Revanche des Vaters: Vater liebt die Braut des Sohnes. Die Braut des Sohnes ist aber zugleich seine Schwester. Vom Vaterhaß Xavers heißt es noch: „Xaver geht seinen Weg allein, ohne alle kindliche Neigung; nur Furcht fühlt er vor dem Vater."

Weiß man, daß dieser Entwurf aus dem Jahre der Verlobung von Schillers Lieblingsschwester Christophine mit dem unsympathischen Reinwald stammt und die Reaktion des Dichters darauf darstellt, so versteht man das Motiv: „Die Tochter soll vermählt werden, aber der Bruder liebt sie leidenschaftlich und kann den Gedanken nicht ertragen, sie in die Arme eines anderen wandern zu sehen", als direkten unverhüllten Ausdruck von Schillers Gefühlen, die dem Dichter selbst aber keineswegs voll bewußt waren, sondern aus dem Unbewußten heraus zur dichterischen Gestaltung drängten. Diese aktuelle Rivalität mit dem „Bruder" Reinwald um die Schwester weckt aber die infantile Rivalität mit dem Vater um Mutter und Schwester, die darum auch im Entwurf bezeichnenden Ausdruck findet. Wie das Motiv der Vermählung der Tochter, so ist auch der Widerwille des Helden gegen den strengen Vater eine vollkommene Spiegelung des gleichen infantilen Verhältnisses des Dichters selbst und die verschiedenen Möglichkeiten des Parricids geben — ähnlich wie verschiedene Versionen eines Mythus — ebensovielen Regungen und Gegenregungen im Seelenleben des Dichters Ausdruck. Aber nur eine davon, und zwar die Rivalität mit dem Bräutigam der Schwester, vermag sich zwei Jahrzehnte später, als es die Aktualität längst eingebüßt hatte, gewissermaßen infantil geworden und ins Unbewußte hinabgesunken war, in der „Braut von Messina" durchzusetzen. Aber für das Bewußtsein des Dichters nicht mehr um seiner selbst willen, sondern im Dienste einer höheren Aufgabe. eines künstlerischen Problems, das sich der reife Dichter, angeregt durch Goethes Entwicklungsgang, selbst gestellt hatte in der Wiederbelebung der antiken Tragödie nach dem Muster des Ödipus Rex. Gerade darum ist uns aber das Fragment der „Braut in Trauer" (die Braut von Messina ist eine „Braut in Trauer") so wertvoll, weil es uns zu zeigen vermag, wie selbst noch die höchste und scheinbar von rein ästhetischen Interessen geleistete Arbeit des Dichters aus den infantilen Affektquellen gespeist wird und die alten verdrängten Kinderwünsche, wenn auch in den sonderbarsten Entstellungen, immer wieder zu realisieren versucht.

XXI.

Das Bruderhaß-Motiv.

Von Sophokles bis Schiller.

> Doch eures Haders Ursprung steigt hinauf
> In unverständger Kindheit frühe Zeit,
> Sein Alter ists, was ihn entwaffnen sollte.
> Fraget zurück, was euch zuerst entzweite:
> Ihr wißt es nicht, ja, fändet ihrs auch aus,
> Ihr würdet euch des kindschen Haders schämen.
> Schiller (Die Braut von Messina).

Wir fanden, daß in der Entstehungsgeschichte der Braut von Messina die Phoenissen des Euripides und Racines: frères ennemis eine nicht unbedeutende Rolle spielen.[1]) Das Motiv des Bruderhasses, das in diesen beiden Dramen im Mittelpunkt der Handlung steht, fand bei Schiller günstigen Boden, da der Dichter, wie wir gesehen haben, seit seiner Knabenzeit an diesem Thema Interesse gefunden hatte, das sich auch, unmittelbar beeinflußt durch Leisewitz' „Julius von Tarent," schon in seinen allerersten dichterischen Versuchen offenbarte. Die Dichtung von Leisewitz steht aber selbst am Ende einer langen Reihe von Dramen, die alle das gleiche Motiv des Bruderhasses — meist auf Grund der Liebe zu demselben Mädchen (der „Schwester") — behandelnd, in einer geschlossenen Linie von Sophokles bis zu Schiller reichen. Diese Entwicklungslinie erfährt zwar mehrfach Unterbrechungen und Knickungen von der Geraden, aber ihre Verzweigungen und Nebenwege münden schließlich doch in ein Hauptgeleise ein. Vom literarhistorischen Standpunkt aus läßt sich über die verschiedenen Teilstrecken dieser Linie leicht eine Übersicht gewinnen.

A. Die griechischen Tragiker und ihre Nachahmer.

Die griechischen Tragiker schöpften die Stoffe ihrer Bruderhaß-Tragödien, wie die meisten ihrer Stoffe, aus dem Mythus oder an-

---

[1]) Für die rein literarischen Beziehungen vgl. auch Otto Schanzenbach: Französische Einflüsse bei Schiller. Progr. d. kgl. Eberhard-Ludwig Gymnasiums zu Stuttgart. 1884/85.

knüpfend daran aus der epischen Weiterbildung der mythischen Überlieferungen. Die griechische Mythologie kennt vornehmlich zwei Brüderpaare, die durch ihren fanatischen Haß berühmt waren und seit jeher die Dramatiker mächtig anzogen: aus der Ödipussage die beiden Söhne des Ödipus, Polyneikes und Eteokles, aus der Tantalidensage die Söhne des Pelops, Atreus und Thyestes. Nach diesen zwei Brüderpaaren lassen sich die dramatischen Dichtungen übersichtlich gruppieren.

a) Eteokles und Polyneikes.

Es ist kein Zufall, sondern psychologisch tief begründet, daß wir auch die zweite Schichte des Inzestkomplexes, das Verhältnis der Geschwister, in der Ödipus-Fabel antreffen. Es ist die innige Verknüpfung der verschiedenen Inzestregungen im Seelenleben, die sich auf diese Weise im Mythos äußert, und die wir auch bei den Dichtern in gleicher Verschmelzung nachweisen konnten.

Der Haß der beiden Brüder Eteokles und Polyneikes, sowie ihr Streit um die Herrschaft, wird übereinstimmend nach epischer und tragischer Überlieferung (v. Roschers Lexikon) als Folge eines Fluches ihres Vaters Ödipus dargestellt. Die Begründung dieses Fluches ist aber verschieden. Aus der kyklischen Thebais, die den Krieg der Sieben gegen Theben behandelt, sind als tiefere Gründe des Bruderkampfes zwei Flüche des alten Ödipus überliefert: als ihm Polyneikes, trotz des ausdrücklichen Verbotes, den Tisch seines Ahnherrn Kadmos und den Becher seines Vaters Laïos vorsetzt, ohne daß Eteokles ihn daran gehindert hätte, da wünscht er den Söhnen Streit und Krieg um das väterliche Erbe. Und als sie ihm ein andermal vom Opfer nicht die gewohnte Ehrengabe senden, bricht bei diesem an sich geringfügigen Anlaß der Zorn des verbitterten Alten in den Fluch aus, daß sie, einer durch des andern Hand, den Tod finden mögen. Der schwergeprüfte Ödipus, der sich selbst gegen seinen Vater auflehnte, fühlt auch in der geringsten Verletzung der Sohnespflicht einen absichtlichen Schimpf. In der tragischen Überlieferung tritt diese Seite noch stärker in den Vordergrund.

Im Ödipus auf Kolonos (1354 u. ff.) verflucht Ödipus seine Söhne wegen der Vertreibung aus seiner Heimat: hier ist also der Haß zwischen Vater und Söhnen das Primäre. Er prophezeit ihnen, im Wechselmord zu sterben. In diesem Wechselmord erkennen wir wieder eine jener doppelseitigen Kompromiß-Schöpfungen, worin sich neben der Wunscherfüllung der Tötung des Bruders zugleich auch die Abwehr dagegen in Form der gleichen Strafe äußert. — Aischylos bringt in seiner Tragödie: Die Sieben gegen Theben, den Fluch, der auf den Söhnen lastet, unmittelbar mit den Vergehen ihrer Vorfahren in Verbindung; die „erste Thebanerin" sagt von Ödipus:

Als ers erkannt, mit wem er sie gezeugt,
Des Stammes letzte, jammervolle Sprossen,
Da lud er auf sich doppelt schwere Schuld:
Den Kindern, die der Herrschaft Stab ergriffen,
Den Frevlern, wich der Vater — frevelnd — aus,
Geblendet floh durch eigne Mörderhand
Der Schmerzensmann und sandte seinem Haus,
Dem blutgen, nur den Fluch des Bluts zurück:
Im Doppelmord sich gräßlich auszurotten. —

Dieser Fluch spricht aber nur die unbewußten Regungen der Söhne aus und ist ein Ausdruck ihres gegenseitigen tiefen Hasses. Eteokles erwidert die Herausforderung seines Bruders zum Zweikampf mit den Worten:

Wo wär ein bessrer Streiter?
Fürst gegen Fürst, und Bruder gegen Bruder,
Feind wider Feind, so werden wir uns stehn. —

Auch die Träume erwähnt Eteokles:

Ja, wenn der Vaterfluch an uns erfüllt,
Und wahr geworden alle Traumgesichte,
Die mir der Schrecken nächtig wiederholt.

Schließlich berichtet ein Bote, daß die Brüder im Zweikampf gefallen seien, einer von der Hand des andern. Bei Aischylos lebt Jokaste nicht mehr und auch Polyneikes tritt nicht auf. In den Phoenissen des Euripides dagegen, mit denen sich Schiller eingehend beschäftigte, treten Jokaste und Polyneikes auf. Die beiden feindlichen Brüder kommen in Gegenwart der Mutter zusammen, die sich bemüht, ihre Kinder zu versöhnen: genau wie Isabella in Schillers Braut von Messina.[1]) Aber bei Euripides geben die beiden in ihrem Haß nicht nach:

Polyneikes: Deinen Posten vor den Türmen möcht ich wissen.
Eteokles: Sag, wozu?
Polyneikes: Dich zu treffen und zu töten dort.
Eteokles: Das ist auch mein Begehr.

Ein Bote schildert dann den wütenden Kampf der Brüder:

Sie stürzten aufeinander los im hastgen Lauf,
Gleich Ebern, knirschend mit den grimmigen Zähnen und
Mit blitze-sprühenden Augen, scheelverdrehtem Blick,
Mit schaumbenetzten Wangen packt das Paar sich an.

Sie töten einander und Jokaste tötet sich an ihren Leichen. Euripides motiviert den Fluch damit, daß die herangewachsenen Söhne den Vater eingeschlossen halten, um sein Geschick in Vergessenheit

[1]) Auch das zweite Fragment von Senecas Phoenissen behandelt den Versöhnungsversuch der Mutter.

zu bringen. Es ist nicht anzunehmen, daß dieser Gedanke des Euripides die gleiche Szene in Schillers Räubern beeinflußt habe, wo auch der Vater vom Sohn in Gewahrsam gehalten wird, um so weniger, als der Hungerturm in Gerstenbergs „Ugolino" als Vorbild Schillers wahrscheinlich ist. Desto größeres psychologisches Interesse darf aber die unabhängige Gestaltung dieses Motivs bei zwei Dichtern beanspruchen, die so weit auseinander liegenden Kulturperioden angehören. Wir werden daher nicht fehl gehen, auch in diesem Motiv den Ausdruck einer typischen Regung im Seelenleben des Sohnes zu suchen und erkennen dann hierin wieder eines jener sonderbaren Kompromißgebilde, deren geniale Doppelseitigkeit sich in wenigen stereotypen Formen erschöpft. Dieser Kompromißausdruck von der Abschließung des Vaters genügt dem infantilen Wunsch nach seiner Abwesenheit, während er gleichzeitig der Abwehr der spätern Form dieses Wunsches nach Tötung des Vaters Ausdruck verleiht, indem er den Mord vermeidet: der störende Vater ist mit Umgehung des parricidiums beiseite geschafft. Ob er nun, wie Theseus, lebend in die Unterwelt versetzt wird,[1]) oder wie der alte Hamlet als unterirdischer Geist wandelt, oder wie der alte Moor in einem unterirdischen Gewölbe eingekerkert ist, oder wie bei Gerstenberg der Sohn lebend eingesargt wird; immer soll er unter Vermeidung des Vatermordes beseitigt werden.

Neben dem Haß gegen den Vater ist in den Phoenissen des Euripides auch die Liebe zur Mutter und zur Schwester angedeutet, was vermutlich auch Schillers Interesse gerade für dieses Werk mit begründete. Wie Jokaste ihren Sohn Polyneikes wiedersieht, sagt sie:

Mein Kind, ach, mein Kind!
So seh ich nach so viel tausend Tagen endlich noch
Dein Angesicht; o laß die Brust vom Mutterarm umschlingen, laß
Mich ruhn Wang an Wang; umschatte mir
Den Hals deines schwarzglänzenden Haares reichwuchernder Lockenwald.
O Freude, Freude! endlich nun
So unerwartet, unverhofft im Mutterarm!
Wie kann Hand und Aug, wie kann Wort und Blick, der Fuß,
Um dich im Kreise hin und her
So voll Entzücken tanzend, nur
Sich satt schwärmen ganz in
Der Lust frührer Glückseligkeit?

Es sei nebenbei bemerkt, daß im Schol. Hom. Il. 4, 375, das den Inhalt der Ödipodie wiedergibt, als Motiv für den Fluch, den

[1]) Von Ödipus erzählt die Sage übrigens auch, er sei lebend in die Unterwelt entrückt worden (vgl. S. 259).

Ödipus über seine Söhne ausspricht, die Verläumdung dieser Söhne durch ihre Stiefmutter Astymedusa angegeben ist, die sie beschuldigt, ihrer Ehre nachgestellt zu haben (nach Roscher). Es ist das wahrscheinlich eine späte Parallelkonstruktion zum inzestuösen Vergehen des Vaters; aber wir kennen dieses Motiv der fälschlichen Beschuldigung durch die Stiefmutter aus der Phädrafabel als Abwehr der inzestuösen Leidenschaft des Sohnes (Kap. IV, B).

Auch eine zarte Andeutung der Geschwisterliebe findet man in den Phoenissen des Euripides; Antigone sagt, wie sie ihren Bruder Polyneikes von den Mauern der Stadt aus sieht:

O vermöchte mein Fuß mit den Wolken im Wind
Durch die Lüfte zu eilen geschwinden Flugs[1])
Hin an des Bruders Brust, daß ich die Arme schläng
Um des geliebten unglücklichen Flüchtlings Hals
Nach so geraumer Zeit!

Die Liebe der Antigone zu ihrem Bruder Polyneikes ist das Hauptmotiv in der Antigone des Sophokles[2]): Antigone bestattet den Leichnam ihres geliebten Bruders Polyneikes gegen den ausdrücklichen Befehl Kreons, obwohl sie weiß, daß sie diese Tat mit dem Tod büßen muß; doch für den Bruder stirbt sie gern. Auch hier klingt wieder das Motiv des gemeinsamen Todes an. Neben dieser aufopfernden Geschwisterneigung werden noch andere Inzestregungen in der Tragödie berührt. Antigone wird auf Kreons Befehl in ein unterirdisches Gewölbe eingeschlossen und dort dem Hungertod preisgegeben (der typische Hungerturm). Kreons Sohn aber, ihr Vetter Hämon, der sie liebt, dringt in ihr Gefängnis ein, um sie zu retten. Gegen seinen Vater Hämon, der ihn hindern will, zückt er das Schwert:

Mit wilden Augen aber starrt der Sohn ihn an,
Und, Hohn im Antlitz, zieht er ohn Erwidrung
Des Schwertes Doppelschneide. Schnell hinausgestreckt,
Entweichet ihm der Vater. Da kehrt seinen Grimm
Auf sich der Ärmste: wie er stand, ausholend, stößt
Er tief den Stahl sich durch die Brust; mit schlaffem Arm
Umschlingt er die Geliebte dann, noch sein bewußt,
Und schneller atmend haucht er mit purpurnem Strom
Auf weiße Wangen blutigrot das Leben aus.

(Antigone übers. v. Thudichum).

Hier vertritt wieder der gemeinsame Tod die in der Realität gehinderte sexuelle Vereinigung; außerdem erfolgt der Selbstmord als Abwehrausdruck der auf den Vater gerichteten Mordimpulse. Als

---

[1]) Vgl. Schillers Maria Stuart: Eilende Wolken, Segler der Lüfte, Wer mit euch wanderte, wer mit euch schiffte."

[2]) Vgl. darüber die (S. 505) angeführte Bemerkung Goethes.

Hämons Mutter den Tod ihres Sohnes erfährt, tötet sie sich selbst, um ihm nachzufolgen.

Den Haß des Polyneikes und Eteokles behandelte der junge Racine in seiner ersten Tragödie: Thébaïde ou les frères ennemis (1664), deren Untertitel: die feindlichen Brüder, auch Schiller seiner Braut von Messina als Untertitel gab. Man findet aber noch andre Übereinstimmungen, die eine literarische Abhängigkeit Schillers von Racine außer Zweifel stellen. Erwähnt sei nur, daß der dritten Szene des vierten Aktes bei Racine die Eingangszene der Braut von Messina ganz ähnlich ist. So wie später Schiller, führt auch Racine den Haß der Brüder auf infantile Motive zurück, so daß er eigentlich der logischen Begründung entbehrt:

Kreon. Doch wenn er dir die Herrschaft überläßt,
So mußt du, scheint mir, deinen Haß beschwichtgen.
Eteokles. Seinem Ehrgeiz nicht,
Nein, ihm allein, ihm selber gilt der Haß!
Es glüht in mir hartnäckige Feindschaft;
Sie ist nicht eines Jahres Frucht, sie ist
Mit uns geboren, Kreon. Mit dem Leben
Drang ihre düstre Wut in unsre Herzen.
Von erster Kindheit an, was sag ich? nein,
Vor der Geburt schon waren wir verfeindet;
So unheilvoller Wirkung war der Eltern
Blutschänderischer Ehebund.

— — — — — — — — — — — — — — —

Es würde selbst mich ärgern, wenn er mir
Die Herrschaft überließ: er soll, er soll
Entfliehn von hier, nicht friedlich von mir gehn.
Ich will ihm keine halbe Feindschaft zollen,
Ich fürchte, Kreon, seine Freundschaft mehr,
Als seinen Zorn. Es ist mir ganz erwünscht,
Wenn seine Wut auch mich zur Wut berechtigt
Und meinem glühnden Haß die Schranken öffnet.

(Übers. v. Viehoff.)

An dieser Stelle spricht es Racine deutlich aus, daß der Streit um die Herrschaft nur ein der unbewußt-infantilen Rivalität vorgeschobenes Motiv ist. Auch den Rechtfertigungsmechanismus finden wir hier deutlich dargelegt, indem der eine Bruder den Haß des andern Bruders wünscht, ihn also auch provoziert, nur um seinen eigenen Haß zu rechtfertigen. Auch bei Racine liebt Hämon seine Base Antigone. Er wird jedoch, als er die beiden kämpfenden Brüder trennen will, getötet. Nach seinem Tod hofft sein Vater Kreon auf die Hand Antigones, seiner Nichte. Vater und Sohn stehen also hier einander als Nebenbuhler um dasselbe Mädchen gegenüber,

was sich wie eine Ergänzung und Erklärung ihrer bei Sophokles scheinbar unmotivierten Feindschaft ausnimmt.

Weitere dramatische Bearbeitungen des thebanischen Bruderkampfes führt Constans (p. 385 u. ff.) an. Hier sei nur kurz erwähnt die Thébaïde des Jean Robelin (1684) und eine Nachahmung des Racineschen Dramas: La Teba (Venedig 1728) von Louisa Bergalli. Auch Alfieri hat im Polinice des Thema behandelt, wobei ihm Racines Thébaïde, die Sieben gegen Theben von Aischylos, Senecas und Euripides' Phoenizierinnen als Vorbilder gedient haben. Auch bei ihm ist Ödipus schon drei Jahre lang im Kerker eingeschlossen. Alfieris Drama wurde nachgeahmt von Legouvé in seinem „Etéocle" (1799). Auch im „Timoleon" behandelte Alfieri die Tragödie der Mutter, die zwischen den beiden feindlichen Brüdern steht (vgl. dazu Alfieris Carlos Drama; Kap. IV, S. 128—132).

b. Atreus und Thyestes.

Auch der Bruderhaß des Atreus und Thyestes läßt sich als rein mythologische Überlieferung nicht nachweisen. Homer, der das Familiendrama im Hause Agamemnons, eines Sohnes des Atreus, ausführlich erzählt (Od. 3, 262 bis 314 und 11, 405 bis 439), weiß von den Greueln seiner Vorfahren, Tantalus und Atreus, nichts zu berichten; er rechnet vielmehr die Verbrechen ausdrücklich erst von den Nachkommen des Atreus an (Od. 11, 437). Die Überlieferung der Sagen von den Pelopiden Atreus und Thyestes bei Hyginus (fab. 87, 88, 252) scheint, wie in Roschers Lexikon bemerkt ist, auf spätern Epikern und Tragikern zu beruhen. Und ähnlich wie der Bruderhaß des Eteokles und Polyneikes als Folge der Vergehen ihrer Eltern und Vorfahren dargestellt wurde, so dürften, nach Roschers Lexikon, die Sagen von Atreus und Thyestes dem Bedürfnis entsprungen sein, die Frevel im Hause Agamemnos auch auf das frühere Geschlecht zurückzuführen und dadurch teilweise zu rechtfertigen. Die für unser Thema wichtigen Punkte der Überlieferung sind in der Darstellung der Tantalidensage (Kap. IX, S. 320 ff.) zusammengefaßt. Der Haß der Brüder entbrennt beim Streit um dasselbe Weib: Thyestes verführt die Gattin seines ältern Bruders zur Untreue, und die fürchterliche Rache, die Atreus ersinnt, bringt dann die weitern Greueltaten mit sich. Die Begründung des Bruderhasses in der sexuellen Rivalität ist hier deutlich ausgesprochen, und wir erkennen darin wieder nur die ins reife Sexualleben fortgesetzte infantile Rivalität um die Liebe der Mutter oder Schwester. Der Zug, daß es sich hier nicht nur um die Liebe zu demselben Mädchen, sondern um die Verführung der Frau handelt, bestätigt nur die Auffassung, daß zutiefst die Konkurrenz um die Mutter zugrunde liegt, und daß Thyestes in seinem bevorzugten ältern Bruder nur eine Ersatzperson des Vaters sieht. Verstärkt wird diese Motivgestaltung in der Darstellung mancher Dichter,

die den Thyestes die Aërope schon vor ihrer Vermählung mit Atreus lieben lassen, so daß also der ältere Bruder dem jüngern die geliebte Braut weggenommen hätte, ganz so wie der Vater dem Sohn die (Stief-)Mutter vorwegnimmt. So sagt Thyestes in Voltaires: Pélopides (1772):

> Je vous dirai pourtant qu'avant l'hymen fatal
> Que dans ces lieux sacrés célébra mon rival
> J'aimais, j'idolâtrais la fille d'Eurysthée
> — — — — — — — — — — — —
> Qu'enfin ce fut à moi qu'on osa la ravir;
> Que si le désespoir fut jamais excusable.

Und ähnlich drückt er sich bei Weiße (Atreus und Thyestes, II, 4) seinem Bruder gegenüber aus:

> Sie war schon mein, eh du durch Zwang
> Sie in die Bande schlugst, die ich zerriß . . .[1])

Die Fabel von Atreus und Thyestes war in ihren verschiedenen Ausgestaltungen und Versionen schon bei den alten Tragikern sehr beliebt. Jakob (a. a. O.) nennt neun griechische Dichter, darunter auch Sophokles und Euripides, und neun römische Dichter, von denen die Fabel, allerdings unter verschiedenen Titeln, dramatisch bearbeitet worden war. Von allen diesen Dramen ist jedoch nur eines, nämlich der Thyestes des Seneca, vollständig auf uns gekommen. Diese Tragödie war bei den spätern Dramatikern sehr beliebt; sie wurde in mehrere Sprachen übersetzt und auch von einigen modernen Dichtern mehr oder weniger getreu nachgeahmt. Jakob (p. 19) führt in den romanischen und germanischen Sprachen 27 Übersetzungen des Thyestes von Seneca an; darunter 10 französische, 4 italienische, 4 englische, 6 deutsche und 1 spanische. Von Nachahmungen und mehr oder weniger selbständigen Bearbeitungen des Stoffes führt er (p. 25) in den romanischen und germanischen Literaturen 11 namhafte Tragödien an und zwar 6 französische, 2 italienische, 1 englische und 2 deutsche. Die Hauptquelle dieser modernen Thyestesdramen ist die Tragödie Senecas und die 88. Fabel Hygins.

Der Inhalt von Senecas Tragödie lautet kurz: Empört über den ehebrecherischen Verkehr seiner Gattin mit Thyestes, faßt Atreus den furchtbaren Entschluß, sich dadurch an seinem Bruder zu rächen, daß er ihm die eigenen, im Ehebruch erzeugten Söhne als Speise vorsetzen läßt. Durch die trügerische Nachricht von seiner Versöhnungsabsicht weiß Atreus den Bruder an sich zu locken; Thyestes kommt mit seinen drei Söhnen:

[1]) Diese sowie manche andre Nachweise im folgenden entnehme ich der Arbeit von Dr. Franz Jakob: Die Fabel des Atreus und Thyestes in den wichtigsten Tragödien der englischen, französischen und italienischen Literatur. (Leipzig 1907, Heft XXXVII der von Breymann und Schick herausgegebenen Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie.)

Olisthenes, Tantalus und einem noch unmündigen Knaben in den Palast des Atreus. Er wird vom Bruder freundlich empfangen und bietet ihm seine Söhne als Geiseln an. Atreus macht dem Bruder den Vorschlag, die Herrschaft zu teilen. Ein Bote erzählt dann dem Chor, Atreus habe die Söhne seines Bruders geopfert, gebraten und ihrem eigenen Vater ihr Fleisch als Speise, ihr Blut als Trank vorgesetzt. Die letzte Rache spielt sich vor dem Zuschauer ab. Thyestes setzt den mit dem Blut seiner Kinder gefüllten Pokal an die Lippen, da verlöschen die Lichter, die Sonne verfinstert sich, der Donner rollt und die Tafel stürzt in Trümmer auf den zitternden Boden. [1]) Als Thyestes entsetzt nach seinen Söhnen verlangt, fragt ihn Atreus höhnisch, ob er sie in den blutigen Überresten nicht erkenne. Darauf ruft Thyestes die berühmt gewordenen Worte aus: agnosco fratrem (ich erkenne in dir meinen Bruder). Als ihm schließlich Atreus noch enthüllt, daß er das Fleisch seiner eigenen Söhne verzehrt habe, flieht Thyestes fluchend den fürchterlichen Bruder.

Die 88. Fabel Hygins berichtet den weiteren Verlauf der Ereignisse, deren ausführliche Darstellung man bei Besprechung der Tantalidensage (S. 320 ff.) findet: Thyestes vergewaltigt in Sikyon seine Tochter Pelopia, ohne sie zu erkennen, und kommt zum König Thesprotus, den er bald wieder verläßt. Da ein Orakelspruch die Zurückführung des Thyestes fordert, begibt sich Atreus zu Thesprotus. Dort verliebt er sich in seine Nichte Pelopia, die er für die Tochter des Thesprotus hält, und nimmt sie als sein Weib mit nach Argos. Dort gebiert Pelopia den Ägisthus, den sie von ihrem Vater empfangen hatte, den aber Atreus für seinen Sohn hält. Als Ägisthus zum Jüngling herangewachsen ist, gerät Thyestes in die Gewalt des Atreus, der dem Ägisthus befiehlt, den Thyestes (also seinen eigenen Vater) zu ermorden; vor der Tat aber wird alles offenbart. Pelopia tötet sich selbst; Ägisthus ermordet den Atreus am Flußufer und wird mit seinem Vater Erbe des Thrones.

Aus diesen Überlieferungen wählten die modernen Bearbeiter in der Regel einzelne Episoden aus, während sie anderes modifizierten oder frei hinzudichteten. [2]) Einzelne von diesen frei erfundenen Motiven zeigen wieder den typischen Charakter der dichterischen Motivgestaltung, der aus den zugrunde liegenden Inzestneigungen folgt. Außer dem Inzest des Thyestes mit seiner Tochter wird kein blutschänderisches Verhältnis im Mythos erzählt. Dagegen ist vom Verwandtenmord sowie von Bruder- und Vaterhaß die Rede; aber diese scheinbar asexuellen Leidenschaften verraten doch, wie beispielsweise die Verführung der Gattin des Bruders zeigt, die ihnen zugrunde liegenden inzestuösen Liebesregungen. Die Dichter bestätigen uns nun die Richtigkeit dieser Zusammenhänge, indem sie zu den überlieferten Haßleidenschaften die entsprechenden Liebesregungen aus ihrem eigenen unbewußten Empfinden ergänzen. So führt der englische Dichter

[1]) An diesen Aufruhr der Elemente gemahnt in auffälliger Weise der Schluß in Mozarts „Don Juan“.

[2]) Die ausführliche Quellenuntersuchung findet man bei Jakob a. a. O.

Crowne in seinem Thyestes (1681) als Gegenstück zum Bruderhaß die Schwesterliebe ein. Thyestes hat seines Bruders Gattin Aërope vergewaltigt; die Frucht dieses Aktes war Philisthenes. Diesen Jüngling liebt Antigone, die Tochter des Atreus und der Aërope, also seine Halbschwester, leidenschaftlich. Ihre Flucht wird vereitelt, doch Atreus heuchelt Versöhnung, verspricht dem Philisthenes die Hand der Antigone und läßt den Thyestes zurückrufen. Die beiden Stiefgeschwister werden feierlich miteinander vermählt; aber unmittelbar nach den Hochzeitszeremonien ermordet Atreus den Philisthenes und setzt dem Thyestes dessen Fleisch und Blut vor. Schließlich tötet Aërope den verhaßten Thyestes und Antigone macht ihrem Leben ein Ende. Jakob (S. 57) bemerkt ausdrücklich, daß die Liebesepisode der Stiefgeschwister Crownes eigene Erfindung sein dürfte. Ähnlich verfährt Crébillon in seiner Tragödie Atrée et Thyeste (1707). Atrée zieht Plisthène, den Sohn seiner Gattin Aërope und des Thyestes an Stelle seines eigenen Kindes auf, um ihn, der sich für einen Sohn des Atrée hält, einst zur Ermordung des Thyestes, seines eigenen Vaters, zu gebrauchen. Dieser Zug ist dem vermeintlichen Vatermord des Ägisthus nachgebildet. Aber der Dichter modifiziert gleichsam auch den zum Bruderhaß gar nicht passenden Inzest zwischen Vater und Tochter, indem er statt dessen die Schwesterliebe einführt. Plisthène liebt nämlich Théodamie, eine Tochter des Atreus, die ihm eine andre Gemahlin geboren hatte. Da sich Plisthène, durch die Stimme der Natur gewarnt, weigert, den Thyestes zu ermorden, enthüllt ihm Atreus, er sei der Sohn des Thyestes. So wird der Vatermord und die Blutschande mit der Schwester verhindert. Jakob weist mit Recht auf die Übereinstimmung dieser Darstellung mit der Crownes hin; er sagt (p. 88): „Gemeinsam ist also dem englischen und französischen Dramatiker das Motiv der verbrecherischen Liebe zwischen Bruder und Schwester. Doch unterscheidet sich die englische Tragödie dadurch von der französischen, daß die Liebenden ein und dieselbe Muttēr und einen andern Vater haben, während sie bei dem Franzosen einen gemeinsamen Vater, dagegen eine andere Mutter haben. Ein weiterer Unterschied liegt darin, daß bei Crébillon Théodamie und Plisthène ihr nahes verwandtschaftliches Verhältnis zuerst nicht kennen, dann aber darüber aufgeklärt werden und ihrer Leidenschaft entsagen. Bei Crowne dagegen sind sich Antigone und Philisthenes ihrer nahen Blutsverwandtschaft voll bewußt und lassen sich trotzdem unbedenklich trauen. Plisthène mußte nach französischer Anschauung seine Liebe aufgeben, sobald er in seiner Angebeteten seine Schwester erkannte, während das englische Theaterpublikum der Restaurationszeit über einen incest noch nicht in Nervenzuckungen geriet." Der psychologische Grund für die Darstellung der bewußten Inzestneigung bei Crowne ist wohl in der Fiktivität des ganzen Verhältnisses zu suchen, in der Sicherheit, daß diese Neigung ja doch nicht realisiert werde: denn der Dichter und

die Zuschauer wissen ja, daß die Vermählung nur eine List des Atreus ist. Auch für Crébillon gelangt Jakob zu der Vermutung, daß die Geschwisterliebe des Dichters eigene Erfindung sein dürfte. Noch interessanter kompliziert der Abbé Pellegrin in seiner Pélopée (1733) den Stoff, indem er zu dem vermeintlichen Vatermord den versuchten Inzest mit der Mutter ergänzt. Ägiste verliebt sich nämlich in seine Mutter Pélopée; er entreißt sie dem Thyestes (seinem Vater) der mit ihr (der eigenen Tochter) in heimlicher Ehe lebt und bringt sie zu Atrée. — Wir finden also hier die typischen Inzestregungen des Sohnes: er verliebt sich ohne es zu wissen in seine eigene Mutter und entreißt sie dem Vater, den er auch nicht erkennt. Diesen Teil des Inhalts der Tragödie zitiere ich nach Jakob (p. 101): „Durch einen Zufall erfährt Atrée, daß Ägiste der Sohn des Thyestes sei. Sofort beschließt der auf Rache sinnende König, den Sohn zur Ermordung seines Vaters zu bewegen; er verspricht dem Jüngling die Hand der Pélopée, wenn er den Thyestes töte. Daß sie die Mutter des Ägiste ist, ahnt Atrée nicht. Der Jüngling sträubt sich anfangs dagegen, den Mord zu begehen. Als er aber erfährt, daß Pélopée den Thyeste liebt, in welchem er nun seinen Rivalen erblickt, willigt er ein, die blutige Tat auszuführen. Inzwischen hat Atrée der Pélopée das Geheimnis ihrer Ehe mit Thyestes entlockt. Nun weiß er auch, daß Ägiste ihr Kind ist. Er faßt den teuflischen Plan, jetzt erst recht den Ägiste mit Pélopée, also seiner eigenen Mutter, zu verheiraten. Doch zuvor muß der Jüngling seinen Vater töten! Thyeste und Ägiste wollen gerade auf dem Kampfplatze einander gegenübertreten, als Sostrate herbeieilt und ihnen ihre nahen verwandtschaftlichen Beziehungen entdeckt, um den Vatermord noch rechtzeitig zu verhüten. Zugleich erfährt der Jüngling, daß Pélopée seine Mutter ist.“

Wir gewinnen hier Einblick in die psychologisch interessante Tatsache, daß die Dichter die typischen Haßregungen zwischen Vater und Sohn oder zwischen Brüdern aus inzestuösen Wurzeln ableiten, indem sie die entsprechenden Liebesneigungen aus ihrem eigenen Empfinden dazu ergänzen. Das geschieht zwar nicht immer, wie bei den angeführten Dichtern, in demselben Zusammenhang, sondern wie uns schon bekannt ist, oft in verschiedenen Werken.

So hat Lessings Jugendfreund Christian Felix Weiße, dessen „Atreus und Thyestes“ (1766) schon erwähnt wurde, in einem andern Trauerspiel die Geschwisterliebe behandelt. Weiße läßt in seiner Pelopidentragödie die feindlichen Brüder zurücktreten und stellt den vermeintlichen Vatermord in den Vordergrund. Die Liebe zur Schwester behandelt er in: Sophie oder die Brüder. Den Inhalt dieses Trauerspiels gebe ich nach Minor (Schiller) wieder:

Sophie liebt den jüngeren Sohn ihres Stiefvaters Lord Alston. Dieser aber hat sie, um das Vermögen seiner Familie zu retten, seinem älteren Sohn, dem Majoratsherrn Karl bestimmt. Die Liebenden

beschließen zu fliehen. Karl aber vereitelt ihre Flucht, indem er Sophie mit Gewalt vor den Traualtar schleppt und durch Opium betäubt ins Brautbett zwingt. Als Ferdinand sie ihm wieder entreißen will, dringt Karl mit dem Schwert auf ihn ein: Sophie wirft sich zwischen die feindlichen Brüder und wird durchbohrt. Karl gibt nun noch Ferdinand für Sophies Mörder aus. Ferdinand aber beweist seine Unschuld, indem er sich ersticht. Der Vater, der von der Liebe seines jüngeren Sohnes zu Sophie nichts geahnt hat, vollzieht das Racheamt an dem Bösewicht.

Neben der Schwesterliebe und dem Bruderhaß spielt auch hier der Haß des Vaters eine Rolle

Auch Euripides hat den Haß zwischen Vater und Sohn aus der Atreus-Thyestes-Sage nach Hyginus (Fab. 86) selbständig in einem Drama: Pleisthenes behandelt. Thyestes zieht in der Verbannung den Pleisthenes, einen Sohn des Atreus, als seinen eigenen Sohn auf und entsendet den herangewachsenen Jüngling, damit er den Atreus — den er nicht als seinen Vater kannte — töte. Er wird aber ertappt, und Atreus, im Wahn des Bruders Sohn zu strafen, ermordet seinen eigenen Sohn (nach Roschers Lexikon).

Auch die Liebschaften der Aërope wurden häufig von den Tragikern bearbeitet. Ihrem Vater war einst geweissagt worden, er werde durch die Hand eines seiner Kinder den Tod finden. Er übergab daher sie und ihre Schwester dem Nauplios, damit er sie in fremde Länder verkaufe. Nauplios brachte sie nach Argos, wo die Aërope den Pleisthenes heiratete. Aus dieser Ehe sollen Agamemnon und Menelaus entsprungen sein. Nach andern Überlieferungen aber gebar sie diese Söhne nicht dem Pleisthenes sondern dem Atreus. Deshalb hat man vermutet, daß Aërope zuerst den Pleisthenes und dann (dessen Sohn oder Vater) Atreus geheiratet habe. Nach ihrem Ehebruch mit Thyestes ließ Atreus sie ins Meer werfen und setzte dem Thyestes seine drei Söhne zum Mahl vor. — Diesen Mythus bearbeitete Sophokles in seiner Tragödie: Atreus und die Mykenerinnen (Nauck, p. 127) und Euripides in den κρῆσσαι (v. Nauck und Welcker).

c) Nero und Britannicus.

Ähnlich wie Weiße hat auch Seneca, in dessen „Thyestes" die Schwesterliebe kaum angedeutet ist, dieses Gegenstück zum Bruderhaß des Atreus und Thyestes in der ihm zugeschriebenen Tragödie Octavia behandelt. Octavia, die Tochter des Claudius, wurde auf Betreiben der zweiten Gemahlin des Claudius, der Messalina, mit deren Sohn Nero, also mit ihrem Stiefbruder, vermählt, nachdem ihr Verlobter Silanus ermordet worden war. Wie das ins Werk gesetzt wurde, berichtet Tacitus (XII, 4): „So ließ sich Vitellius, um der

Agrippina zu gefallen, in ihre Absichten ein, bereitete insgeheim Anschuldigungen gegen Silanus vor, der allerdings eine schöne und leichtfertige Schwester hatte, Junia Calonia, die noch vor nicht langer Zeit Schwiegertochter des Vittelius war. An diese knüpfte man den Anfang der Anklage: er gab der nicht blutschänderischen, wohl aber unvorsichtigen Liebe der beiden Geschwister eine schändliche Auslegung. Und der Kaiser hörte darauf, weil er durch die Liebe zu seiner Tochter geneigter war, von seinem Eidam Arges zu glauben." Nach Ermordung des Silanus wurde auch Octavias Vater, Claudius, von seiner Gattin Agrippina getötet, die dann ihren leiblichen Sohn Nero zur Blutschande verführt haben soll (vgl. Kap. III, S. 70 ff.). Neben der Heirat mit der Stiefschwester findet sich bei Nero auch der eifersüchtige Haß auf den Bruder seiner Schwester, Britannicus, dem Nero beim Mahle Gift reichen ließ, so daß er vor ihren Augen zusammenbrach. Später will dann Nero seine Stiefschwester und Gattin Octavia verstoßen, um die Poppaea Sabina zu heiraten. Das Volk ergreift (bei Seneca) Partei für Octavia, worauf Nero in seiner Wut ihren Tod anordnet. Das Stück Senecas wird eingeleitet durch einen Dialog zwischen Octavia und ihrer Amme, der vom Chorgesang begleitet ist, und worin dem Zuschauer die Greuel im Hause des Nero vorgeführt werden. Charakteristisch ist die Bemerkung der Octavia, die nach der Scheidung von Nero und nach seiner Verbindung mit der Sabina sagt, sie freue sich, daß sie nur noch die Schwester des Kaisers sei. Dagegen hat Alfieri in einem Drama die leidenschaftliche Liebe der Octavia zu ihrem Stiefbruder Nero geschildert, was als Gegenstück zu seinen zahlreichen Bruderhaß-Tragödien Beachtung verdient. Die Tötung von Neros Stiefbruder hat Racine in seinem Britannicus (1669) behandelt; Übersetzungsfragmente dieses Stückes sind von Schiller erhalten. Auch in Racines Drama ist die sexuelle Wurzel dieses Bruderhasses ganz deutlich: Nero läßt dem Britannicus seine Geliebte Junie entführen und verliebt sich selbst in sie. Auch in Racine's „Bajazet" (1672) steht der Haß der beiden Brüder, des Sultans Amurat und des Prinzen Bajazet, im Mittelpunkt der Handlung. Die Rivalität um dasselbe Weib, um Amurats Favoritin Roxane, ist hier allerdings bei Bajazet nur in der Abwehrform angedeutet.

B. Schillers Vorläufer.

Die Stürmer und Dränger.

Während die bisher besprochenen Brudermord-Dramen durch die Gemeinsamkeit der Fabel innig mit einander verbunden und von einander abhängig erscheinen, dürfen die nun zu besprechenden Dichtungen insofern ein erhöhtes psychologisches Interesse beanspruchen, als sie mehr oder weniger unabhängig von einander, ja fast gleich-

zeitig entstanden und nur durch die Gemeinsamkeit des Themas sich zu einer Gruppe zusammenschließen. Es ist für das Empfinden der Epoche vor Schiller überaus charakteristisch, daß beim Schröder-Ackermannschen Preisausschreiben für das beste deutsche Originaltrauerspiel, im Jahre 1775, drei Stücke einliefen, die alle den Brudermord behandelten.[1]) Leisewitz': Julius von Tarent, dann: die unglücklichen Brüder eines ungenannten Autors (wie Sauer vermutet eine erste Fassung von Bergs: Galora von Venedig)[2]) und schließlich Klingers: Zwillinge, das den ersten Preis errang. Der Inhalt des „Julius von Tarent" ist kurz erzählt: Die Söhne des Fürsten von Tarent, Julius und Quido, lieben beide Blanca, die Nonne geworden ist. Der Vater will seinen Erben Julius an Cäcilia, seiner Schwester Tochter, vermählen, doch Julius entführt Blanca, um mit ihr zu entfliehen; Quido aber lauert den Flüchtigen auf und ermordet den Bruder. Der Vater rächt den Mord, indem er seinen Sohn Quido tötet. — Wir finden hier wieder den typischen Kampf der beiden Brüder um ein Mädchen; der neben der Eifersucht des Bruders ausgeprägte Haß des Vaters deutet darauf hin, daß sich hinter diesem Mädchen das Urbild der Mutter verbirgt. — Leisewitz hatte die Anregung zu seinem Drama aus der allerdings fabelhaften Geschichte des ersten Großherzogs Kosmus I. von Florenz genommen. Er schreibt am 21. Dezember 1799 an den Bibliothekar Reinwald, den Schwager Schillers: „Die erste Idee zu meinem Stück nahm ich aus der Geschichte des Großherzogs Cosmus I. von Florenz und seiner Söhne Johann und Garsias. Weil mir aber hier weder die Charaktere noch das historische Detail so ganz gefiel, schlug ich diesen Mittelweg zwischen Geschichte und Erdichtung ein." Die Überlieferung will wissen, daß der jüngere der Söhne, Garsias, ein Prinz von wilder, ungezügelter Leidenschaft, den älteren auf der Jagd tötete und, an der Bahre des Ermordeten zum Geständnis gebracht, unter dem Dolche des rächenden Vaters endete. Seltsamerweise, heißt es bei Minor (Schiller, S. 138), bietet die Geschichte der Mediceer kaum 100 Jahre vor jenem Kosmus I. eine ähnliche Situation dar. Julian, der Enkel eines älteren Kosmus von Medici und Franz Pazzi begegnen sich in Liebe zu einer gewissen Camilla; Julian läßt sich mit ihr trauen, Franz überfällt aus Rache mit Bernhard Bandini die Mediceer in der Kirche, wobei Julian den Tod findet. Die Namen Julian und Blanka (die Enkelin des Kosmus) verwendet Leisewitz, und der Umstand, daß Julian und Franz als intime Freunde geschildert werden, machte die Ähnlichkeit mit den feindlichen Brüdern

[1]) Vgl. den Band: Sturm und Drang in Kürschners deutscher Nat. Lit. Die später zur Erklärung dieses seltsamen Zusammentreffens geltend gemachte Erklärung, daß das Thema des Brudermordes gestellt worden war, scheint nicht zutreffend, obgleich es nicht minder bezeichnend wäre.

[2]) Vgl. dazu Sauer, Quellen und Forschungen, 30, 118.

der späteren Zeit noch sinnfälliger (Minor, S. 138). Schiller griff, wie wir aus den überlieferten Titeln seines verlorenen Jugendwerkes (Kosmos von Medicis; die Verschwörung der Pazzi gegen die Mediceer) schließen dürfen, auch auf diese Vorgeschichte zurück, welche ungefähr gleichzeitig in Deutschland Brandes (1775) und bald darauf in Italien Alfieri in seiner Tragödie: „La Congiura de Pazzi“ behandelt hat. In seinem Parere über seine Tragödie „Don Gazzia“, die denselben Stoff behandelt, ruft er aus: Un fratello che uccide il fratello, e un padre che vendica l'ucciso figlio coll' ucciderne un altro; certo, se mai catastrofe vi fu e feroce e terribile, e mista pure ad un tempo di somma pièta, ella era tale ben questa (Tragedie. Parigi, Anno XI (1803) t. 6, p. 160). Die Kenntnis des Stoffes schöpfte Alfieri aus Macchiavellis florentinischen Geschichten, wo die Verschwörung der Pazzi im 8. Buch erzählt ist. Aus der Geschichte der Pazzi ist der Name der den Brüdern gemeinsamen Geliebten Camilla (Zuname: Cafarelli) nicht nur in den Plan zu Schillers „Räuber“, sondern auch in Klingers „Zwillinge“ gedrungen. Guelfo haßt seinen Zwillingsbruder Fernando und liebt seines Bruders Braut Camilla. Obwohl die Brüder als Zwillinge bezeichnet werden, genießt doch Fernando die Rechte eines Erstgeborenen und ist auch vom Vater zum Erben bestimmt. Guelfo aber gibt sich damit nicht zufrieden. Er bestürmt den Dr. Galbo und seine Mutter mit der Frage, welcher von den beiden Zwillingen zuerst das Licht der Welt erblickt habe. Da die Mutter Fernando nennt, fühlt sich Guelfo in ihrer Liebe zurückgesetzt: dieser Bevorzugung Fernandos durch die Mutter entspricht dann auch seine Bevorzugung durch Camilla, die ja nur als Ersatzperson für das ursprüngliche Verhältnis zur Mutter erscheint. Hier wird deutlich, daß die Eifersucht auf den gleichgeschlechtlichen Erstgebornen in den inzestuösen Leidenschaften wurzelt; denn das zuerst geborene Kind kann die Liebe des andersgeschlechtlichen Elternteils vorwegnehmen, wodurch sich das jüngere Kind verkürzt glaubt; auch ist der Haß gegen ältere Geschwister zum Teil in dem Neid auf ihre vorgeschrittene Sexualentwicklung zu suchen. — Diese Zurücksetzung des Zweitgeborenen sucht nun Klinger, der wohl selbst ein „jüngerer Sohn“ war (er hatte einen Bruder und eine Schwester, Agnes), dadurch zu umgehen, daß er die beiden Brüder zu Zwillingen macht. Aber in dem Umstand, daß Fernando trotzdem die Rechte der Erstgeburt genießt, offenbart sich noch deutlich der zwiespältige Charakter dieses mißglückten Kompromißversuches. Daß Klinger diesem Motiv große Bedeutung beilegte, geht schon daraus hervor, daß er sein Drama darnach benannte.

Gleich in der ersten Szene erwähnt Grimaldi, daß Guelfo im Traum schreie:

„Fernando — wie man einen Todfeind ruft.“

Schließlich tötet auch Guelfo seinen Bruder Fernando im Wald. Wie er nach dem Mord nach Hause kommt, hat er die Erinnerung daran verdrängt:

Guelfo. Ich habe keinen erschlagen, weiß von keinem — — Alter! ich hatte keinen Bruder!"

Diese Art der Abwehr ist uns schon bekannt. An der Leiche kommt ihm aber doch die Erinnerung wieder und er gesteht freimütig den Mord ein, worauf sein Vater, der alte Guelfo, ihn tötet. Dieser Tod ist hier besser motiviert als bei Leisewitz; denn der junge Guelfo haßt seinen Vater und der Tod von seiner Hand ist ihm nicht nur als Strafe für den Brudermord, sondern auch als Ausdruck der Abwehr (Strafe) seiner eigenen Mordimpulse gegen den Vater willkommen. Aber auch der Haß des Vaters gegen den Sohn ist begründet, denn die Mutter liebt den Sohn Guelfo; sie sagt zu ihm:

Amalia: So sollst du diesen Kuß haben! Sollst ihn aufgedrungen haben von der Mutter Lippen, mein wilder Sohn Guelfo! Wehr dich nicht, Guelfo! und diesen, und diesen, mit all der Liebe der Mutter!

Guelfo aber ist der Überzeugung, sie bevorzuge seinen Bruder, eine Motivierung der eigenen Haßempfindung, die wir als Rechtfertigung kennen gelernt haben. Daß wir in dieser Überzeugung von der Bevorzugung des Bruders eine derartige Rechtfertigung zu sehen haben, ergibt die Tatsache, daß die Liebe der Mutter, die Guelfo seinem Bruder andichten will, eigentlich ihm selbst gilt:

„Nicht, mein Guelfo? Du liebst deine Mutter, die dich so sehr liebt, die Tag und Nacht seufzt und betet, du möchtest gut sein und Liebe erwidern. Mein starker Guelfo, laß mich an dir ruhn! Du hast mir viel Liebes getan die Stunde, hast mir viel Liebes getan dein Leben durch."

Aber Guelfo braucht zur Rechtfertigung seines eigenen eifersüchtigen Bruderhasses den Glauben an die Bevorzugung des Bruders durch die Mutter, ähnlich wie Hebbel, der offensichtlich von der Mutter Bevorzugte, in seiner Jugenddichtung die Bevorzugung des Bruders als Rechtfertigung seines Hasses einführt. So sagt der von der Mutter mehr geliebte Guelfo zu ihr:

Weine! Weine! Klage! taumle zu deinem Fernando! Mutter!

Hier wird die inzestuöse Wurzel der Eifersucht auf den erstgeborenen Bruder und der tiefste Grund des Mordes deutlich ausgesprochen: die vermeintliche oder wirkliche Bevorzugung durch die Mutter. Übrigens kommt die Namensgleichheit zwischen Vater und Sohn der inzestuösen Neigung der Mutter entgegen, das heißt, psychologisch ist sie nur ein Ausdruck dieser Neigung und zeigt vom Standpunkt der Mutter aus die Identifizierung von Vater und Sohn an. Im dritten Akt, wie

Guelfo von der Mutter Abschied nimmt, äußert sich auch seine Neigung schon:

Guelfo. . . . . . Lebe wohl, Mutter! Mutter, lebe wohl!

Amalia. O Guelfo — nicht so! Morgen früh komm ich zu dir geschlichen. Noch wenige Stunden und die Nacht ist vorüber. Ich seh' dich —

Guelfo. . . . . . Gute Nacht, herrliche Mutter!

Amalia (wendet sich an der Tür um). Gute Nacht! Gute Nacht! liebster Guelfo!

Das Verhältnis Amalias zu ihrem Sohn ist also ganz wie das zweier Liebender dargestellt. Daß auch die Mutter ihr Verhältnis zu den Söhnen so auffaßt, geht aus ihren Worten an der Leiche ihres Sohnes hervor:

„Nein! nicht! Mein Einziger tat das nicht! Hat er nicht seine Mutter lieb? und sollte ihr den Geliebten erschlagen?“

Auch dieses Drama übte, ebenso wie die Tragödie von Leisewitz, großen Einfluß auf Schillers erste Produktion aus. Bei der großen Bedeutung der Namen in den Dichtungen wäre auch die Vermutung nicht von der Hand zu weisen, daß die Amalia der Zwillinge die Benennung der Amalia in den Räubern, die übrigens ursprünglich wie das von den Zwillingen geliebte Mädchen Camilla hieß, beeinflußt hat: denn Amalia von Edelreich vertritt ja gleichsam beim alten Moor die Stelle der Gattin und bei den Brüdern die der Schwester. Dieser Identifizierung des von beiden Brüdern geliebten Mädchens mit der Mutter und Schwester ist es auch zuzuschreiben, daß in den meisten Bruderhaß-Dramen die Mutter der Brüder fehlt: sie ist in der gemeinsamen Geliebten implicite enthalten. An einen Einfluß der Klingerschen Amalia auf Schillers Räuber wäre um so eher zu denken, als anderseits Klingers Drama: Die falschen Spieler Anklänge an Schillers Räuber aufweist. In den falschen Spielern fehlt, ebenso wie in den Räubern, die Mutter der beiden Söhne und Juliette ist, ähnlich wie Amalia in den Räubern, „eine weitläufige Anverwandtin“ des alten Stahl, dessen Sohn Franz von seinem Stiefbruder Karl mit Hilfe eines gefälschten Briefes verleumdet und dadurch dem Spiel in die Arme getrieben wird. Auch hier heißen also die beiden Söhne wie in den Räubern Franz und Karl. Klinger macht sie aber zu Stiefbrüdern, eine Abschwächung, die sich wie ein Abwehrausdruck der Verschärfung des Bruderkonflikts in den Zwillingsbrüdern ausnimmt. Diese extremen Motivgestaltungen Klingers beim Thema des Bruderhasses verraten uns seine innige seelische Beteiligung an diesen Schöpfungen; denn er stellt sein wirkliches Verhältnis zu seinem älteren Bruder nicht dar; sondern versucht einmal seinen Haß gegen den Erstgeborenen durch das Zwillingsmotiv zu verdecken, ein andermal durch das Stiefbruderthema zu mildern. Nur in seinem ersten Jugenddrama, dem Ritterstück „Otto“ kommt das Thema des Bruder-

mordes durch den Jüngeren vor (siehe Deutsch. Lit. Denkm. d. XVIII. und XIX. Jahrh., herausgeg. v. Sauer, B. 1). Die Hauptpersonen sind: Ein Vater, der sich mit seinem Sohn entzweit, weil dieser die Tochter seines Feindes heiratet, und ein Sohn, der über den Vater und den älteren Bruder hinweg nach dem Thron strebt. Auch in Klingers „Stilpo" kommen die feindlichen Brüder vor.

Von anderen Dichtern, die das Thema der feindlichen Brüder behandelten, ist vor allem Voltaires „L'enfant prodigue" zu nennen, das auf Schillers Räuber nicht ohne Einfluß geblieben war, wie schon der ursprüngliche Titel seines Jugendwerkes verrät, das anfangs „Der verlorene Sohn" hieß.[1]) Bei Voltaire ist der Vater ein schwacher, leicht zu beherrschender Mann, der ältere Sohn Euphemon ein lüderlicher Mensch, der von seinem Vater verstoßen und enterbt in der Fremde umherirrt, während seine Braut nun dem jüngeren Bruder angehören soll. Euphemon kehrt dann unerkannt in die Heimat zurück und nimmt Dienste beim jüngeren Bruder, was nicht nur an Schubarts Erzählung, sondern auch an Karl Moors Besuch im väterlichen Schloß erinnert. Bei Voltaire endet jedoch alles glücklich, indem nach erfolgter Erkennung und Vergebung Euphemon seine Braut heiratet. Ferner hat Thomas Otway nach seinem Don Carlos ein Trauerspiel „The Orphan" (Die Waise) verfaßt (1680):

Zwei Brüder, Castalio und Polydor, lieben dasselbe Mädchen, Monimia, das gemeinsam mit ihnen erzogen wurde („Schwester"). Castalio verheiratet sich heimlich mit ihr und verabredet ein Zeichen, worauf sie ihm in der Nacht Einlaß in ihr Gemach gestatten soll. Das Zimmer soll dabei ganz dunkel sein und keines der Liebenden ein Wort sprechen, damit niemand Verdacht schöpfen könne.[2]) Polydor hat diese Verabredung belauscht, ohne aber von der Eheschließung zu wissen. Er glaubt daher nichts zu verbrechen, wenn er von dem verabredeten Zeichen Gebrauch macht und statt des Bruders selbst zu Monimia schleicht. Am nächsten Tag aber klärt sich das Mißverständnis auf: Castalio ersticht seinen Bruder, worauf Monimia Gift nimmt und Castalio sich selbst tötet.

In Beaumont-Fletchers Drama: The Bloody Brother; or Rollo, Duke of Normandy findet Koeppel (Beitr. S. 122) einige auffällige Ähnlichkeiten mit der Braut von Messina.[3]) Die feindlichen Brüder, ihre die Zwietracht nährenden Parteigänger, die bedeutende Gestalt der unglücklichen Mutter, die durch das Flehen der Mutter bewirkte Versöhnung der Brüder, die Ermordung des einen Bruders durch den anderen, erinnern auffällig an Schillers „Braut von Messina". Nach der Ermordung des jüngeren Bruders Otto läßt Rollo

---

[1]) Vgl. L'enfant prodigue und die Räuber von M. Landau. Zeitschr. f. vgl. Lit.-Gesch. N. F. Band 2, 1889, S. 452.

[2]) Dieselben Mittel der Verhüllung (Dunkelheit und Schweigsamkeit) finden sich in der Geschichte des Periander (Kap. XII, S. 421).

[3]) Vgl. Ztg. f. d. elegante Welt 1843, S. 365 Über die Beziehung von Schillers „Braut von Messina" zu Beaumont-Fletchers „Rollo".

auch seinen greisen Erzieher hinrichten, der es gewagt hatte, den Brudermörder zu tadeln. Eine plötzliche Leidenschaft für Edith, die Tochter des Enthaupteten, wird sein Verhängnis; in ihrem Hause wird er ermordet. Auch in „The Elder Brother“ derselben Autoren rivalisieren zwei Brüder um ein Weib.

Von Dichtern, die den Bruderhaß oder Brudermord hehandelten, seien noch genannt: Fielding, der in „Tom Jones“ zwei kontrastierende Brüder einführt, Cumberland: „Die Brüder“, Regnard: „Menechmen oder die Zwillinge“, Iffland: „Das Mündel“, wo auch zwei ungleiche Brüder Rivalen in der Liebe und erbitterte Feinde sind. In Stäudlins Ballade: „Die Brüder“, wird Karl an der Schwelle des Brautgemachs von seinem Bruder aus Eifersucht ermordet. (Nach Minor: Schiller; v. die Parallelen zu den Räubern.)

XXII.

Die Schicksalstragiker.

> Tun? Der Mensch tut nichts. Es waltet
> Über ihm verborgner Rat,
> Und er muß, wie dieser schaltet.
>
> Müllner.

Es muß im Sinne unserer Auffassung bedeutsam erscheinen, daß der Begriff der „Schicksalstragödie", die das unabwendbare Verhängnis der antiken Ödipus-Sage gewissermaßen materialisiert, sich vollinhaltlich mit dem Typus des Inzestdramas deckt. Das gilt nicht bloß für die in der Literaturgeschichte unter dem Schlagwort der „Schicksalstragiker" bekannten Dichter, [1]) sondern für alle dramatischen Schöpfungen, die sich, von der romantischen Schule beeinflußt, der in der Ödipus-Tragödie am reinsten ausgeprägten dramatischen Technik bedienen, wie beispielsweise Schillers „Braut von Messina", Grillparzers „Ahnfrau", Fouqués „Pilgerfahrt", Arnims „Auerhahn", Tiecks „Berneck" u. v. a. m. Die unheilvollen Anzeichen, Omina, Schicksalsprüche und Flüche, überhaupt der ganze mystische Apparat, mit dem die Schicksalstragiker arbeiten, ist ebenso wie antike Schicksalsidee und Orakelglaube, Dämonenvorstellung und Teufelsanschuldigung nichts als der versinnlichte Ausdruck der eigenen unbewußten Regungen, deren Wirken aus der Verdrängung heraus als Einwirkung fremder böser Mächte empfunden und in abwehrender und rechtfertigender Tendenz nach außen projiziert wird. Daß dieses Verhängnis, in das der Mensch wider bewußten Willen von den verdrängten Triebregungen gezwungen wird, sich in der dichterischen Phantasie regelmäßig als Durchsetzung der infantilen, vom Erwachsenen abgelehnten Regungen des Inzest-Komplexes erweist, [2]) ist uns als Beweis für die mächtige Betonung dieses Komplexes beim Dichter sehr wertvoll, da wir immer deutlicher die den infantilen Inzestregungen entsprechenden Phantasien und Affekte als das Wesentliche seiner Produktionskraft erkannt haben.

---

[1]) Vgl. E. H. Schmitt: Moderne und antike Schicksalstragödie. Berlin 1874. Kosikat: Über das Wesen der Schicksalstragödie. Progr. d. städt. Realgymn. zu Königsberg 1891/92.

[2]) In einem interessanten Vortrag in der Wiener psychoanalytischen Vereinigung (25. Jänner 1911) hat Dr. v. Winterstein in fruchtbarer Weise versucht, von dieser Tatsache aus einen Zugang zum psychologischen Verständnis des der „tragischen Schuld" zu Grunde liegenden individuellen Schuldbewußtseins zu finden.

1. Zacharias Werner.

Der Inhalt von Zacharias Werners Tragödie: „Der 24. Februar“, die in der Literatur als Paradigma des Schicksalsdramas bekannt ist, sei kurz erzählt.

Kunz Kuruth hat gegen den Willen seines Vaters seine Frau Trude geheiratet. Als der Alte einst wieder das Weib beschimpft, wirft Kunz ein Messer nach ihm, ohne ihn jedoch zu treffen. Der Ärger und die Aufregung töten aber den Vater; sterbend verflucht er den Sohn und seine Nachkommenschaft. Daß der Vater hier nicht unmittelbar durch den Messerwurf des Sohnes getötet wird, sondern nur mittelbar, ist als Ausdruck der Abwehr des Vatermordimpulses leicht verständlich, um so mehr, als das Schicksal von Kunzens Vater wohlverdient erscheinen muß. Kunz rechtfertigt (vor sich selbst) nämlich seine Tat damit, daß der Alte — wie er selbst einst im Weinrausch erzählte — seinen eigenen Vater, der ihn oft quälte, bei den Haaren zur Erde gerissen habe. Trude gebar dann einen Sohn und fünf Jahre später ein Mädchen. Einst, am Todestage des Großvaters, sieht der siebenjährige Knabe wie die Mutter ein Huhn schlachtet. Er spielt dann mit seiner Schwester Köchin und Huhn und schneidet dem Kind den Hals ab. Natürlich mit demselben Messer, das einst Kunz gegen seinen Vater geworfen hatte. Kunz flucht seinem Sohn und will ihn im ersten Zorn ermorden. Aber die Mutter rettet ihn und schickt ihn zu Verwandten. Nach Jahren — die Eltern stehen gerade vor dem wirtschaftlichen Ruin — kehrt der wohlhabende Sohn in die Heimat zurück und nimmt bei den Eltern Nachtquartier, ohne von ihnen erkannt zu werden. Nach einem Gespräch zwischen den dreien, das mit seinen zahlreichen Anspielungen auf die Verwandtschaft ein wenig an die Enthüllung im Ödipus des Sophokles erinnert, zieht sich der Sohn in die Kammer zurück und verschiebt die Eröffnung des Geheimnisses, daß er der totgeglaubte Sohn sei, auf den nächsten Tag. Während er schläft, versuchen Kunz und Trude, unter der Herrschaft mystischer Zeichen, ihn seines Geldes zu berauben, und wie er schlaftrunken auffährt und „Diebe! Mörder!“ schreit, da versetzt ihm Kunz mit dem Messer zwei Stiche; zu spät erfährt er, daß er seinen Sohn getötet hat. Damit ist aber der Fluch, der auf seinem Geschlecht lastet, entsühnt.

Wie Kunz also eigentlich den Vater getötet hat, der selbst wieder seinen Vater mißhandelte, so tötet er schließlich auch, trotz der ersten Rettung durch die Mutter, den eigenen Sohn. Das vorgeschobene Beraubungsmotiv, das auch im realen Leben selten das eigentlich treibende Motiv einer Mordtat ist[1]), verdeckt den tiefer liegenden Eifersuchtskomplex, der im Drama allerdings kaum angedeutet wird. Wir kennen jedoch als die tiefste Wurzel der Feindseligkeit zwischen Vater und Sohn die Rivalität um die Mutter und wenn diese auch in der

---

[1]) In der Einleitung zum Band: Die Schicksalstragödie (Kürschners Nat. Lit.) bemerkt Minor, daß Werner den Stoff zum „vierundzwanzigsten Februar“ unmittelbar aus einer Zeitungsnotiz, aus der Rubrik „Kriminalgeschichten“, herausgegriffen

Dichtung selbst nicht zum Vorschein kommt, so weist die Wiederholung der Feindseligkeit von Vater und Sohn in drei aufeinanderfolgenden Generationen als bedeutsames affektives Rudiment auf einen zugrundeliegenden verdrängten Komplex der Mutterliebe hin, der sich auch in dem sonderbaren Liebesleben Werners, in seinem Don Juanismus, seinen drei unglücklichen Ehen und seinem schweren persönlichen Schuldbewußtsein äußert. Daß Werner seiner Mutter innig zugetan war, ist bekannt; er reiste sogar mit seiner dritten Frau nach Königsberg, um seine an einer Geistesstörung leidende Mutter dort zu pflegen. Das Datum ihres 1804 erfolgten Todes, der 24. Februar, wurde ihm dann zum Titel seiner Tragödie, die durch diese bedeutsame „Marke" allein schon zum typischen Inzestdrama mit übertrieben betontem, von der verdrängten Mutterliebe aufgebauschten, Vaterhaß charakterisiert ist.

2. Adolf Müllner.

Im Jahre 1810 gründete Müllner in Weißenfels ein Liebhabertheater; er ließ Lustspiele aufführen und wirkte zuweilen selbst als Schauspieler mit. Am 24. Februar 1812 wurde auf dieser Bühne die Tragödie: „Der vierundzwanzigste Februar" von Zacherias Werner aufgeführt, worin Müllner die männliche Hauptrolle spielte. Drei Monate später hatte er sein Februarstück „Der neunundzwanzigste Februar" geschrieben und im Oktober desselben Jahres entstand das Drama „die Schuld". Diese „Aneignung" eines fremden Stoffes, das Erfüllen einer übernommenen Form mit dem eigenen seelischen Inhalt ist uns als typisches Mittel der Komplexbefreiung und Rechtfertigung bekannt. Es zeigt sich auch, daß Müllner tatsächlich nur äußerlich an das Februarstück seines Vorgängers anknüpfte; er bedient sich der mystischen Stimmung des Schicksalsdramas und der Wernerschen Enthüllungstechnik, benützt aber diese formellen Entlehnungen, um seine eigenen mächtigen Komplexe darzustellen.

Müllner hat darum, als er den Stoff aufgriff und im Sinne des Inzestkomplexes weiter ausgestaltete, nicht nur seine eigenen unbewußten Regungen verraten, sondern den in Werners Darstellung isolierten und verhüllten Motiven ihre eigentliche Bedeutung und ihren psychologischen Zusammenhang wieder gegeben. Der Inhalt seines Dramas ist folgender:

Walter Hort ist mit Sophie verheiratet: sie haben einen Knaben, Emil, der 11 Jahre alt ist. Ludwig Hort, Walters Oheim, kommt aus

haben soll. Vor ihm hatte jedoch schon der Engländer Lillo in dem Drama: „The fatal curiosity" denselben Stoff bearbeitet und in Deutschland war ihm Moriz mit seinem unbeachtet gebliebenen Drama: „Blunt" gefolgt. Auch der Einfluß Goethes auf die Entstehung von Werners Tragödie wird besonders hervorgehoben; ja man schob sogar Goethe die Auswahl des Stoffes zu. — Übrigens findet sich das Motiv der Mordeltern bereits in dem Roman: „Von guter und böser Nachbarschaft" (1556) von Jörg Wickram, in dessen „Knabenspiegel" (1554) verschiedene Typen der Sohneseinstellung dargestellt sind.

der Fremde unerkannt in Walters Haus und enthüllt ihm, daß Sophie seine Schwester ist:

> Fremder (Ludwig): Walter: — — Ich bin Euer Ohm,
> Euer Weib ist Eure Schwester.
> — — — — — — — — — —
> — — Gott zürnt mit ihnen,
> Weil den Vater höhnt der Bund;
> Und sie trauern, weil es heut ward kund,
> Daß nur Trennung ihn vermag zu sühnen.
> Walter (fährt auf und faßt den Hirschfänger). Trennung?
> Sophie (schmerzlich). Trennung?
> Walter (umfaßt Sophien). Nimmermehr!
> Ob der Vater dran gestorben,
> Du bist mein noch, wie vorher.
> Teuer hab ich dich erworben.
> Sophie (klagend). Wußten wir denn, wer wir waren?

Sie wollen also nicht von einander lassen, obwohl sie schon wissen, daß sie Blutsverwandte sind; dieser Zug verrät deutlich, daß die Unkenntnis der Blutsverwandtschaft nur ein Ausdruck der Abwehr der inzestuösen Neigungen ist.

Nach der Aufdeckung dieses unbewußten Geschwisterinzests ruft die nun bewußt gewordene Blutschande mächtige Abwehrregungen hervor, die eine Selbstbestrafung fordern. Als Walter sich töten will, ruft der kleine Emil:

> Vater, halt! Erst töte mich!
> — — — — — — — — — — —
> — — Sei gütig und vermähle
> Mich mit Klärchen, meiner Braut! —

Klärchen ist seine verstorbene Schwester. Also auch bei Walters Kindern führt Müllner die inzestuöse Neigung der Geschwister ein; der Todeswunsch des kleinen Emil ist deutlich als symbolischer Ausdruck der erotischen Zuneigung zu erkennen:

> Emil. Weißt du noch? wir spielten immer
> Mann und Frau in diesem Zimmer,
> Und du selbst hast uns getraut! —

Schließlich stößt Walter seinem Söhnchen Emil das Messer in die Brust. Durch diese Ablenkung vermeidet Walter die Selbstbestrafung, straft aber, da ja auch Emil seine Schwester liebte, die verbotene Geschwisterliebe im Sohn. Verstärkend wirken noch Walters väterliche Eifersuchtsregungen gegen Emil, den die Mutter abgöttisch liebt. —

Die Tötung des Kindes auf seinen eigenen Wunsch und die Geschwisterehe beanständete später die Wiener Zensur, so daß Müllner dem Rat eines Freundes folgte und den Inzest zur bloß vermeintlichen

Geschwisterehe abschwächte, während die Tötung des Knaben unbeabsichtigt erfolgte. Das Drama wurde dann unter dem neuen Titel: „Der Wahn“ auch in Wien aufgeführt.

Während also Werner jede inzestuöse Liebesneigung vermeidet, dafür aber die eifersüchtigen Haßregungen verdreifacht darstellt, doubliert Müllner den in seinem Seelenleben vorherrschenden Komplex der Geschwisterliebe und deutet den Rivalitätskomplex in abgeschwächter Form in dem unbeabsichtigten Sohnesmord an.

Im Mittelpunkt von Adolf Müllners dichterischem Schaffen steht der geschwisterliche Inzestkomplex, der als Inhalt und Triebkraft seiner gesamten poetischen Produktion erscheint. In dem seinerzeit viel gespielten und sehr beliebten Trauerspiel: „die Schuld“, Müllners wirksamstem Drama, ist das Hauptmotiv der Handlung die eifersüchtige Rivalität mit dem Bruder um die Neigung zu demselben Weib und der Umstand, daß die Geschwisterliebe mit diesem Thema verbunden erscheint, weist auf den zu Grunde liegenden, ursprünglich wohl elterlichen Inzestkomplex hin. Die mannigfaltigen Regungen des Inzestkomplexes, welche die Vorgeschichte der Handlung zum Inhalt hat, werden, der eigenartigen Technik entsprechend, allmählich und oft nur andeutungsweise enthüllt, was den Widerstand des Bewußtseins gegen die Anerkennung dieser verdrängten Wunschphantasien widerspiegelt. Im Folgenden wird der Inhalt mit Abstreifung der eigenartigen Enthüllungstechnik synthetisch dargestellt.

Edwin, Graf von Örindur, hat nach langer kinderloser Ehe Aussicht auf einen Erben. Die zarte Gesundheit der Gräfin erfordert eine Reise ins Bad; dort bringt sie einen Knaben, Hugo, zur Welt, der aber bald nach der Geburt stirbt. Eine Freundin der Gräfin, Laura, die sie im Bade kennen gelernt hatte, gibt der verzweifelten Mutter ihr gleichaltriges Kind zu eigen, um dem Grafen Örindur die herbe Enttäuschung seiner Hoffnungen zu ersparen. Aber Laura hatte für ihre scheinbar edelmütige Handlung zwingende Gründe. Sie „liebte bis zur Schwärmerei ihren erstgebornen Sohn“. In Erwartung ihrer zweiten Niederkunft begegnet sie, mit ihrem Sohn im Arm, auf einem Spaziergang einem Zigeunerweib, dem sie eine kleine Gabe verweigert; das Weib stößt einen Fluch aus:

> Tagelang wirst du dich quälen,
> Eh du quitt wirst deiner Last!
> Ist, was du gebierst, ein Knabe,
> Würgt er den, den du schon hast;
> Ist's ein Weibsbild, stirbt's durch ihn,
> Und du fährst in Sünden hin!

Sie gebiert wirklich in tagelangen Wehen einen Knaben, den sie Otto nennt, und da die erste Hälfte des Fluches sich erfüllt hat, fürchtet sie das Eintreffen des andern Teils. Um dem Schicksal vorzubeugen, entäußert sie sich des Kindes. Die Gräfin Örindur aber nennt den Knaben

nach ihrem verstorbenen Kind Hugo und gibt ihn für ihren Sohn aus. Laura aber sagt ihrem Gatten Valeros, Otto sei gestorben. Erst als die Gräfin Örindur später eine Tochter, Jerta, geboren hatte, verriet sie ihrem Gatten das Geheimnis von Hugos Abkunft. Aber der Lehnsherr macht Hugo trotzdem zum rechtmäßigen Erben. Nach dem Tode des Grafen Edwin zieht Hugo nach Spanien, wo er geboren worden war, und wo er nun seine Eltern aufsuchen will. Er lernt dort Carlos kennen und bald verbindet die beiden innige Freundschaft. Hugo und Elvire, die Gattin des Carlos, verlieben sich leidenschaftlich in einander und in einer eifersüchtigen Aufwallung erschießt Hugo seinen Freund Carlos im Walde. Carlos ist aber der Sohn von Valeros und so hat Hugo, ohne es zu wissen, in Erfüllung des Schicksalspruches, seinen Bruder getötet. Nach der Enthüllung rechtfertigt er diese Tat mit dem gegenseitigen Bruderhaß und mit seiner Eifersucht:

Meinen Feind wähnt ich zu töten,
Mehr hab ich nicht zu vertreten.
Carlos, glühend, ein Verbrechen,
Das ich nicht beging zu rächen,
Dachte gegen mich auf Mord.
(Auf Elvire deutend.)
Diese sandt ein warnend Wort
Heimlich mir. —
Elvire: O Gott! — Es war
Meine Angst nur vor Gefahr!
Erste Wut nur. —
Hugo: Nein, fürwahr!
Ihn zu sühnen, zog ich aus. —
— — — — — — — — — —
Kennt ihr Eifersucht? — Ihr Feuer
Trieb mich in den Wald hinaus!
— — — — — — — — — —
Einen Finger durft ich rühren,
Um — Elviren heimzuführen.

Später heiraten Hugo und Elvire einander und ziehen nach dem Norden auf Örindurs Schloß. Hier setzt nun das Drama ein, das ganz wie der Ödipus des Sophokles, lediglich die Enthüllung der unbewußt verübten Taten zum Inhalt hat. Auf dem Schloß lebt die unvermählte Jerta, Gräfin von Örindur, die als Hugos Schwester gilt. Sie liebt ihn trotzdem mehr als schwesterlich und sagt zu seiner Gattin Elvire:

„Wir sind Nebenbuhlerinnen.“
Elvire (verwundert): Schwester!
Jerta: Hugo, sorg ich, ist
Nur der Abgott eurer Sinnen.
(Innig.)
Ich — ich lieb ihn, Seel um Seele,
Wie man droben liebt im Licht.

Die Reihe der Enthüllungen beginnt nun damit, daß Hugo seiner angeblichen Schwester Jerta eröffnet, er sei nicht ihr Bruder. Diese Enthüllung läßt sie vor ihrer Neigung zu Hugo zurückschrecken:

— — — das Traumbild ist zergangen,
Und entfesselt die Natur.
Nie mehr darf ich dich umfangen,
Denn du bist kein Örindur.
Zwischen Lieben und Verlangen
Ist die Scheidewand gefallen! —

Wie Elvire erfährt, daß Hugo und Jerta keine Geschwister sind, glaubt sie sich schon die längste Zeit hintergangen:

Darum nannte diese Schwester
Heute sich mit frecher Stirne
Meine Nebenbuhlerin. —
— — — — — — —
Warum hehlte
Sie der Freundin
Mondenlang,
Daß das Band des Blutes fehlte?
Hugo: Ungerechte! Weil ich es
Heute, jetzt erst ihr erzählte.

Die Enthüllung des Brudermordes, der im Mittelpunkt des Dramas steht, wird durch die Ankunft Valeros' auf dem Schlosse Örindurs herbeigeführt. Valeros ist — obwohl es hieß Carlos habe sich selbst getötet — davon überzeugt, daß er ermordet wurde. Er ist ausgezogen, um den Mörder zu suchen:

Zweifelnd, ob ich vor ihm fliehe,
Oder ihm entgegenziehe,
Steht sein nie gesehnes Bild
Wechselnd vor mir, mild und wild,
Und (zu Hugo tretend) erklärt mir, Örindur,
Diesen Zwiespalt der Natur! —
Bald möcht ich in Blut sein Leben
Schwinden sehn, bald — (sanft, fast weich) ihm vergeben.

Da der gesuchte Mörder sein eigener Sohn (und auch der Bruder des Ermordeten) ist, so verrät sich in diesen Worten unbewußterweise das zwiespältige Verhalten des Vaters gegen seinen Sohn. Diese Abneigung gegen die Bestrafung des Mörders seines Sohnes läßt sich psychologisch gut verstehen. Schon früher wurde erwähnt, daß Laura, des Valeros Gattin, ihren erstgebornen Sohn (den gemordeten) Carlos schwärmerisch liebte. Dieser Zuneigung der Mutter zum Sohn entspricht die Eifersucht und der Haß des Vaters gegen diesen bevorzugten Nebenbuhler. Valeros hat

unbewußt den Tod des Sohnes gewünscht und deswegen kann er den Menschen, der diesen Wunsch realisierte, den Mörder seines Sohnes, nicht strafen, umsomehr als dieser selbst mit dem geliebten und doch gehaßten Sohn identisch ist. Aus diesen seinen unbewußten Vorwürfen (Gewissen) ist auch seine Ahnung verständlich, die ihn daran festhalten läßt, sein Sohn sei keines natürlichen Todes gestorben. Diese Selbstvorwürfe des Valeros äußern sich dann in dem Wunsch nach Selbstbestrafung; er fordert seinen Sohn Hugo zum Zweikampf heraus und reizt ihn in der Hoffnung, von seiner Hand zu fallen. Neben der Selbstbestrafungstendenz äußert sich aber in dieser Herausforderung auch der Haß gegen den Sohn:

Valeros: Brudermord in meinem Stamme!
Diese Schmach, beim Himmel, wäscht
Blut nur ab. — Heut ist der Tag,
Wo er fiel, und heut noch fällt
Carlos Mörder, oder ich!

Anfangs sträubt sich Hugo zu fechten; aber als Valeros ihn einen Feigling nennt, fährt er auf:

Hugo (außer sich, hebt den Degen auf): Tod und Hölle!
Valeros (stellt sich und reißt seinen Degen aus der Scheide):
Endlich! — Zieh, gereizter Tiger,
Und fall aus auf meine Brust!

Hugo (nach einer kurzen Pause der Erholung):
Nein! — Verflucht sei meine Hand,
Wenn sie diesen Stahl entblößet.
(Er bricht dicht über der Scheide das Gefäß ab, und wirft beide Stücke hinter sich in den Saal.)
Rost zerfreß ihn in der Scheide.

Valeros (im Kampf mit ausbrechender Wut):
Ha! — Wohlan denn, willst du nicht
Wagen, Bube; so verliere!
(Er faßt rasch den Degen mit verwendeter Hand, wie einen Dolch.)
Beide können wir nicht leben!
(Er eilt auf Hugo zu, ihn zu durchstoßen. Hugo steht ruhig. Elvire, die schon eingetreten ist, fliegt herbei.)

Sie trennt die beiden von einander, die bald einander erkennend sich als Vater und Sohn versöhnt in den Armen liegen:

Hugo (sinkt tief gerührt in seine Arme): Mein Vater!
Oh, mein Gott! In euern Armen?

Valeros: Otto! Teurer — einziger!
Alles — alles sei vergeben!

Hugo aber sieht nur eine Sühne für sein Verbrechen: er tötet sich selbst. Daß dieser Selbstmord, als Selbstbestrafung, den Abwehrregungen gegen den Bruderhaß und den ihm zu Grunde liegenden Vaterhaß entspringt, geht aus den Worten des tödlich verwundeten Hugo deutlich hervor:

Jerta (fliegt herbei und fällt ihm in den linken Arm):
Graf! Was wollt ihr tun?
Hugo (indem er den blutigen Dolch zu ihren Füßen fallen läßt):
Getan
Ist's; doch schlecht — ihn traf ich besser.

Vor seinem Tode will er Elvire retten und rät ihr, zu fliehen; er hofft, daß sie einander wiedersehen werden:

Dort, wo Schwester, Freund und Gattin
Man mit einer Liebe liebt.

Auch hier finden wir also die Identifizierung von Gattin und Schwester in Verbindung mit der Verwandtschaftsaufhebung wieder. Ebenso die Symbolik des gemeinschaftlichen Todes, denn Elvire tötet sich vor Hugos Augen.

Obwohl das Drama auf grobe Effekte hinarbeitet, verrät es doch trotz seiner unbeholfenen Form stellenweise eine so richtige Empfindung tiefer unbewußter Zusammenhänge, daß wir es nur als symptomatischen Ausdruck eigener seelischer Konflikte des Dichters betrachten können. Diesen Rückschluß bestätigt Müllners Lebensgeschichte und seine seltsame dichterische Entwicklung vollauf. Er ist im Jahre 1774 geboren, wurde im Hause seiner Großmutter erzogen und studierte dann (von 1793 an) einige Jahre die Rechte. Aus seiner Jugendzeit stammen nur wenige dichterische Versuche; der bedeutendste ist ein zweibändiger Roman: „Der Incest oder der Schutzgeist von Avignon", der die Ehe des Bruders mit der Schwester behandelt. Als Müllner später Rechtsanwalt wurde, sich in Weißenfels niederließ und ins gesellschaftliche Leben eintrat, versiegte die Quelle seiner dichterischen Produktivität. Später brach sie wieder mit voller Macht hervor. Immer aber finden wir in seinen Dichtungen die gleichen seelischen Konflikte wieder. In Goedeckes Grundriß heißt es: „Das Motiv des Bruderzwists um dieselbe Geliebte bildete den engen Rahmen seiner dichterischen Erfindung, wozu vielleicht der Umstand beitrug, daß er ein schönes junges Mädchen, Amalie v. Logau, die seinem ältern Stiefbruder zugedacht war, ebenso leidenschaftlich liebte, wie er seinen Stiefbruder, der ihm schon in Schulpforta in den Weg getreten war, gründlich haßte." Nach des Stiefbruders frühem Tod heiratete er dann Amalie mit 28 Jahren. Die Ehe war nicht lange glücklich, bald trat eine Entfremdung der Gatten ein, die bis an Müllners Ende währte. Dieses plötzliche Versiegen und spätere Hervorsprudeln der Schaffenskraft ließe sich sehr gut mit der Heirat

des heiß umstrittenen Liebesobjektes, also mit der Befriedigung seiner infantilen aus dem Elternkomplex stammenden Wünsche in Einklang bringen. Das neuerliche Erwachen des Dichtertriebes wäre dann auf die Entfremdung, also auf die neuerliche Unbefriedigung seiner infantilen Regungen, zurückzuführen und der uns bekannte äußere Anlaß wäre nur als das auslösende Moment zu betrachten.

Am deutlichsten scheint die Erzählung: „Der Kaliber", die wirklichen Verhältnisse aus Müllners eigenem Leben, sowie seine neurotische Einstellung widerzuspiegeln. Die ganze Erzählung, die sich fast wie der Bericht einer Psychoanalyse liest, ist mit der gleichen Enthüllungstechnik gearbeitet wie „die Schuld". Hier sei nur die Lösung kurz mitgeteilt.

Ferdinand (hinter dem sich Müllners Person verbirgt) liebt Mariane, das anfangs seinem ältern Bruder Heinrich bestimmte Mädchen leidenschaftlich und auch sie ist nur ihm zugetan. Einst im Wald geraten die Brüder miteinander in Streit; Ferdinand schlägt mit einem Terzerol nach der Hand des Bruders; die Waffe entläd sich und Heinrich sinkt tot zu Boden. Ferdinand meldet dem Kriminalrichter, sein Bruder sei von einem Mörder erschossen worden und stellt den Hergang anders dar: er sei hinter dem Bruder zurückgeblieben und habe plötzlich Hilferufe gehört; sein Herzueilen mit der Waffe in der Hand habe den Mörder zu dem tödlichen Schuß auf Heinrich veranlaßt. Er macht sich — dem Beamten gegenüber — die heftigsten Selbstvorwürfe, den Tod des Bruders verschuldet zu haben, indem er verschiedene nebensächliche Umstände, die er hätte verhindern können, zur Ursache des Unfalls macht. Er wird dadurch verstimmt und schließlich gemütskrank. Zwei Tage vor der Hochzeit mit Mariane bezeichnet er sich als den Mörder seines Bruders. Schließlich findet sich doch, durch den Kaliber der Waffe überwiesen, der wirkliche Mörder: im demselben Augenblick nämlich, als Ferdinands Terzerol sich gegen den Bruder entladen hatte, schoß ein Räuber aus dem Dickicht Heinrich nieder. Sein fester Glaube, den Bruder getötet zu haben war also falsch, und die scheinbar falsche Anzeige an die Behörde richtig.

Diese falsche Selbstanklage des Brudermords stimmt — bis auf die neurotischen Verschiebungen — in ihren psychischen Mechanismen ganz genau mit Karl Grillparzers Selbstbeschuldigung überein. Auch bei Ferdinand wird die Abwehr des mächtigen Wunsches, den Bruder zu töten, zur Zwangsidee, die jedes Unglück, das den Bruder trifft, als Wirkung dieses Wunsches erscheinen läßt. Bei Müllner ist diese Zwangsidee aber gedeutet und in der Szene des vermeintlichen Mordanschlags auf den Bruder sind die psychischen Mechanismen der Zwangsvorstellung gleichsam sinnlich dargestellt. Auch die Verknüpfung mit dem Geld findet man hier wieder und die Selbstmordabsichten als Reaktion der Mordimpulse gegen den Bruder. Auf seine Selbstanschuldigung unter Anklage gestellt, ersehnt Ferdinand den Tod als gerechte Strafe für sein vermeintliches Vergehen.

Das Thema der Rivalität mit dem Bruder nahm Müllner, wie wir sahen, aus seinem eigenen Leben unverändert in seine Dichtung hinüber, die fast wie eine Beichte anmutet. Aber selten nur gestatten die seelischen Hemmungen eine direkte Entfaltung der verdrängten Regungen. So fanden wir in der „Schuld" neben Müllners Lieblingsthema noch das Motiv der vermeintlichen Geschwisterliebe (Jerta) und im „neunundzwanzigsten Februar" fehlt das Bruderhaßmotiv ganz, während die Schwesterliebe aufdringlich in den Vordergrund gerückt ist. Aber in anderen dramatischen Werken Müllners kommt, wie in der „Schuld", die Rivalität der feindlichen Brüder um dasselbe Weib vor; so im „König Yngurd" und in Müllners letztem Werk: „Die Albaneserin" (1820)[1]. Da von einer Schwester Müllners nichts bekannt ist, hätten wir auch hier wieder ein Beispiel für den Ersatz eines abgewehrten Gedankens durch das Reaktionsmotiv, wie bei Grillparzer und Schiller. So wie Schiller den Mann seiner Schwester, seinen Rivalen um ihre Gunst, als seinen Bruder betrachtet und ihn auch so nennt, so betrachtet Müllner das Weib, um das er mit seinem Bruder kämpft, als Schwester. Dafür spricht auch, daß Hugo in der „Schuld" Elvire, die Frau seines Bruders Carlos (seine eigene spätere Gattin), „Schwester" nennt; im zweiten Auftritt des dritten Aufzugs sagt er zu Valeros: „Elvire war mir wert, wie eine Schwester." Und im achten Auftritt des vierten Aufzuges sagt er zu ihr selbst:

Carlos war mein Bruder wieder,
Die geliebte Schwester du!

Daß ähnliche Verschiebungen und Ersetzungen der elterlichen Liebesobjekte (Mutter) durch andere Personen, wie wir sie bei Schiller und Grillparzer hinter den phantasierten Gestalten nachweisen konnten, auch bei Müllners Schwesterliebe mitgewirkt haben, dürfen wir aus der Kenntnis dieser Mechanismen hier einsetzen. Aus dieser inzestuösen Fixierung an die Mutter wird auch die Sexualablehnung Müllners und vieler anderer Dichter begreiflich, die sich im Leben späterhin meist in der leidenschaftlichen Zuneigung zu einer unerreichbaren oder für den Geschlechtsakt verbotenen Person äußert. So wird auch für Müllner das Weib, das er nicht besitzen kann, weil sie seinem Bruder bestimmt ist, zum Weib, daß er nicht begehren darf, zur Schwester. Wo man darum im Leben oder in der Dichtung einer auffälligen Sexualablehnung begegnet, sei sie auch durch ein Stehenbleiben in der Autoerotik oder durch ein Abschwenken zur gleichgeschlechtlichen Neigung scheinbar hinreichend

---

[1]) Auch in Houwalds Werken, die zu den Schicksalstragödien gerechnet werden, finden sich eine Reihe inzestuöser Züge. So im Trauerspiel: „Das Bild" (1818), worin ähnlich wie in Müllners Albaneserin das Motiv des totgeglaubten und zurückkehrenden Geliebten mit dem Motiv des Bruderhasses und der Rivalität um ein Weib verbunden ist.

motiviert, dort darf man mit Sicherheit auf eine ursprünglich zugrunde liegende Fixierung des Inzestkomplexes schließen. Denn eine der Wurzeln der Sexualablehnung des Erwachsenen, der Abneigung gegen die Erfüllung der realen Liebesforderung bei übergroßer Sehnsucht und dem Bedürfnis danach, sind die inzestuösen Neigungen: wer diese infantilen Regungen von den ursprünglich geliebten Objekten der nächsten Umgebung nicht ablösen kann, der wird in schweren Fällen (Psycho-Neurose) überhaupt unfähig zur normalen Liebe gegen ein fremdes Objekt, in leichteren Fällen wird er ihm gegenüber immer eine gewisse Ablehnung beibehalten; in diese Gruppe gehört der Künstler, dessen Symptomatik in den Inzest-Dramen ja verrät, daß er mit den inzestuösen Regungen nicht glatt und restlos fertig wurde, und der auch im Leben fast immer „unglücklich“ liebt.

XXIII.

Die Romantiker.

> Braut und Schwester
> bist du dem Bruder.
> Wagner (die Walküre).

Noch dringender als die Schicksalstragiker würde jeder einzelne Vertreter der bis in unsere moderne Kunst nachwirkenden romantischen Schule, die nach Ostwald eigentlich nur die Zugehörigkeit zu einem bestimmten psychologischen Typus repräsentiert, eine eingehende und vertiefte monographische Behandlung von unserem Standpunkt aus erfordern, wollte man die ungeheuere Bedeutung des Inzestkomplexes für das Liebesideal und Kunstschaffen der Romantiker in seinem ganzen Umfang aufzeigen. Was hier geboten werden kann, wird sich über die Ansätze zur Beweisführung, daß der Inzestkomplex geradezu die spezifische Note der Romantiker darstellt, kaum erheben können und muß bei dem umfangreichen und weit verstreuten Material auf die Skizzierung der Hauptgesichtspunkte bei den wichtigsten Vertretern der Romantik beschränkt bleiben.

1. Ludwig Tieck

liefert uns nicht bloß ein klassisches Beispiel für den ersten Durchbruch des dramatischen Gestaltungsdranges im Inzestkomplex, sondern auch den deutlichsten Beleg für die dem romantischen Typus eigene Fixierung im Inzestkomplex, dem Stehenbleiben auf der Affektstufe der Pubertät und ihren Konflikten. Tiecks erstes größeres Trauerspiel, „Karl von Bernek", das er im Alter von 20 Jahren (1793) verfaßte, zeigt alle Charaktere der inzestuösen Schicksalstragödie.[1])

An der Burg und der Familie von Bernek haftet ein alter Fluch. In jeder Johannisnacht geht ein eisgraues Gespenst im Schloß um: der Geist des ersten Besitzers, der seinen Bruder ermordet hat. Wen

[1]) Die Inhaltsangabe ist der Einleitung zur Auswahl aus Tiecks Werken von Klee (Meyers Klassiker) entnommen.

das Gespenst grüßt, der muß in dem Jahr sterben, und dieser Spuk wird so lange währen, bis einst von zwei Brüdern in der Familie der eine den andern ermordet, ohne daß sie doch Feinde wären. Das Stück beginnt damit, daß der Burgherr, der alte melancholische Walther, nach 16jähriger Abwesenheit von einem Kreuzzug zurückkehrt und, ähnlich wie Agamemnon von Aegisth, von dem Buhlen seiner Gattin umgebracht wird. Der jüngere seiner Söhne, Karl, der wie der Vater unter dem Druck des auf dem Hause lastenden Verhängnisses ein schwermütiges Dasein führt, erschlägt dafür mit dem alten fluchbeladenen Mordschwert des Ahnen den Buhlen und die Mutter. Der ältere Bruder Karls, Reinhard, ist von leichterem Temperament und entbrennt gegen den Bruder in bitterer Feindschaft, als er erfährt, daß Karl die sanfte Adelheit von Orla, um die er sich selbst bewirbt, liebt und von ihr geliebt wird. Aus Eifersucht beschließt er, den Bruder zu ermorden. Er findet ihn schlafend, wird aber plötzlich von Rührung ergriffen; seine Mordgier verwandelt sich in zärtliche Liebe, so daß er dem Bruder die Geliebte freiwillig abtritt. Aber er kann dem Verhängnis nicht entgehen. Als das Paar die Hände zur Verlobung ineinander legen will, tritt der Geist der ermordeten Mutter dazwischen. Von Furien gepeitscht verlangt Karl, daß der Bruder ihn töte und läßt nicht ab, bis dieser ihm in einer zärtlichen Umarmung den Dolch in die Brust stößt. Reinhard geht in ein Kloster.

Die vielfach verschlungenen Motive der Handlung kennen wir bereits als Abkömmlinge aus dem Inzestkomplex. Im Vordergrund steht der durch den Fluch motivierte Bruderhaß auf Grund der Liebe zu demselben Mädchen mit besonderer Betonung der Reue- und Abwehrimpulse: die Verwandlung der Mordgier in zärtliche Neigung, das Verlangen Karls von der Hand des Bruders zu sterben, die Tötung des Bruders in zärtlicher Umarmung. Auch das freiwillige Abtreten der gemeinsamen Geliebten an den Konkurrenten ist in diesem Sinne als sentimentale Wunschphantasie aufzufassen, deren tiefere Begründung im Elternkomplex uns schon aus dem Motiv der Brautabtretung an den Sohn geläufig ist (Kap. IV, A, 3). Auch in Tiecks Trauerspiel schimmert unter dem aufdringlichen Geschwisterkomplex der tiefer liegende Elternkomplex deutlich durch. Wie Hamlet und Orest erscheint Karl von Bernek als Rächer des Vaters, der bei seiner Heimkehr vom Buhlen der Mutter getötet wurde. Wie Orest mordet er nicht nur den Buhlen, sondern aus unbewußten eifersüchtigen Regungen, die in der gemeinsamen Liebe der Brüder zu demselben Weib (die Mutter) bewußt werden können, tötet er auch die Mutter, wird aber wie Orest von den Furien der Ermordeten in den Wahnsinn getrieben. Das Dazwischentreten des Geistes der ermordeten Mutter zwischen die Verlobten spricht deutlich für die inzestuöse Neigung des Sohnes zur Mutter: er kann nicht heiraten, kein Weib lieben, weil er in jedem Weib die Mutter sieht, weil der „Geist der Mut-

ter" zwischen ihm und der Geliebten steht; er hat seine Liebe in infantiler Weise an die Mutter fixiert.

Es ist interessant, an diesem Beispiel einen für das Schicksalsdrama überhaupt charakteristischen Mechanismus, der bereits im „König Ödipus" seinen klassischen Ausdruck gefunden hat, aus der individuellen seelischen Entwicklung des Dichters zu betrachten. Wie der in der Dichtung Tiecks aufdringlich betonte Geschwisterkomplex eine Verschiebung vom infantilen und verdrängten Elternkomplex darstellt und diesen in der Psyche, durch das aktuelle Fortbestehen der Schwesterliebe unterstützt, beständig überlagert, so steht er auch in der Dichtung im Vordergrunde, während der tiefer verankerte und mächtiger verdrängte Elternkomplex entsprechend seinem infantilen Ursprung, auch in die längst vergangene Vorgeschichte des Dramas zurückprojiziert erscheint. Tritt im „Bernek" der Held als Rächer des ermordeten Vaters auf, den er — wie Hamlet — nur in der Maske des buhlerischen Stiefvaters zu beseitigen vermag, so zeigt eine der allerersten Erzählungen des besonders frühreifen Tieck aus seinem 18. Lebensjahr den Vaterkomplex noch in direkter Darstellung. In der Erzählung „Abdallah" (1791) liefert der Held, von einem höllischen Geiste verführt, seinen Vater an dessen Todfeind, den Sultan aus, um die Geliebte, eine Tochter des Sultans, zu gewinnen. Beim Hochzeitsfest überfallen ihn die Gewissensqualen des Vatermörders, in deren Ausmalung der jugendliche Dichter nur eine Reaktion auf seine infantil-gehässige Einstellung gegen den strengen Vater dargestellt haben kann. Daß diese ambivalente Einstellung zur Spaltung der Vatergestalt in den gehaßten Erzeuger und den hassenden Sultan führt, wodurch gleichzeitig dessen Tochter als „Schwester" charakterisiert wäre, braucht nur angedeutet zu werden. Das Erwachen der Gewissensbisse wegen des Vatermordes am Hochzeitstage weist, wie das Gegenstück im „Bernek", das Auftauchen der erschlagenen Mutter zwischen den Vermählten, auf die sexuell-inzestuöse Wurzel der Haß- und Mordimpulse hin.

Aus demselben Jahre wie der „Bernek" stammt eine kleinere dramatische Dichtung des produktiven Zwanzigjährigen „Der Abschied" (1792), welche das auch im späteren Schaffen festgehaltene Lieblingsmotiv der Heimkehr behandelt, das uns im „Bernek" in seiner inzestuösen Bedeutung entgegengetreten ist. Der heimkehrende Geliebte wird vom Gatten, den inzwischen seine Geliebte genommen hat, samt dieser getötet. Fanden wir im „Bernek" dieses Motiv der Tötung des heimkehrenden Gatten als Realisierung der typischen Knabenphantasie von der Abwesenheit des Vaters (durch Reise oder Tod), so ist hier das Motiv im Sinne des Geschwisterkomplexes verwertet. Luise, die einen ungeliebten Mann geheiratet hat, gibt das Bild ihres abwesenden Geliebten, das sie in ihrem Zimmer aufbewahrt, ihrem Manne gegenüber für das Bild ihres verstorbenen Bruders aus (verstorben = abwesend = verreist). Dieses Motiv vom

heimkehrenden Gatten ist, besonders im Volkslied, durch die ganze Weltliteratur verbreitet[1]), erscheint jedoch meist von seiner Wurzel im inzestuösen Familienroman völlig losgelöst, obwohl es ursprünglich aus der infantilen Inzestkonstellation stammt und nur aus dieser verständlich wird. Daß dieses Motiv vom heimkehrenden Gatten, das auch der Agamemnon- und Odysseus-Sage zu Grunde liegt, vom Standpunkt des Sohnes gestaltet ist und dessen Wunschphantasie nach Beseitigung des störenden Vaters und ungestörter Besitzergreifung der Mutter repräsentiert, geht nicht nur daraus hervor, daß er ermordet wird oder in einer späteren sentimentalen Abschwächung das Weib freiwillig an den Konkurrenten abtritt[2]), sondern auch aus der typischen Knabenphantasie von der Abwesenheit oder Abreise des Vaters, der wie der Vater im Phädraschema totgeglaubt (d. h. totgewünscht) wird. Anderseits erweist sich aber das Heimkehrmotiv für eine spätere Umarbeitung vom Vaterstandpunkt insofern günstig, als in der Gestalt des als Störer der ehelichen Beziehungen auftretenden Fremden[3]), der

---

[1]) Vgl. W. Splettstössers Diss. „Der heimkehrende Gatte und sein Weib in der Weltliteratur" (Berlin 1898). In einzelnen Überlieferungen zeigen sich Anklänge des inzestuösen Ursprungs, der in den mythischen Parallelen (Agamemnon, Odysseus) voll erhalten ist. In einem serbischen Liede: Janja die Schöne, verleumdet die Mutter des Mannes die Schwiegertochter Janja, als liebe sie den eigenen Schwager; der Mann tötet seine Frau, wird aber selbst von deren Bruder erstochen (l. c. 70). Noch deutlicher, wenn auch ohne tragischen Abschluß, erscheint die inzestuöse Liebe und Eifersucht, fast wie in Tiecks „Abschied" eingekleidet, in zwei wendischen Liedern vom Schwager (l. c. 56), wo das Mädchen, um die Treue ihres heimkehrenden Liebsten zu prüfen, sich selbst für untreu ausgibt, indem sie einen Jüngling, mit dem sie eben gesprochen, als ihren neuen Schatz bezeichnet. Als der Fremde jedoch den neuen Liebsten zu erschießen droht, lenkt sie erschrocken ein und versichert ihm, es sei ihr jüngster Bruder. — Ähnlich gibt Tiecks Luise das Bild des Geliebten für das des Bruders aus. — Die Fabel vom heimkehrenden Gatten hat bekanntlich Tennyson in dem Gedicht „Enoch Arden" behandelt, ferner Maupassant in der Novelle „Le retour" (Sammlung Yvette) u. v. a.

[2]) So nebst zahlreichen Volksliedern in Gellerts Familienroman „Das Leben der schwedischen Gräfin von G. . ." (1747), wo die Gräfin in der Meinung, daß ihr Mann gestorben sei, einen anderen heiratet. Als der erste Gatte zurückkehrt, trennt sie sich vom zweiten, der ihr auf dem Totenbette vom Gatten empfohlen wird (Abtretung). Das gegenteilige Motiv zweier Schwestern, die aus Liebe zu demselben Mann einander gegenseitig aufopfern, hat Gellert in dem Lustspiel: „Die zärtliche Schwester" behandelt; ähnliches mit Betonung des Todeswunsches auch Sudermann in der Novelle „Der Wunsch" (Sammlung „Geschwister"; vgl. darüber Kap. XXIV).

Die gleiche sentimentale Brautabtretung wie bei Gellert findet sich in Houwalds einaktigem Trauerspiel „Die Heimkehr" (Reclam Nr. 758), wo nach 18jähriger Abwesenheit der totgeglaubte Gatte zurückkehrt und beschließt, den zweiten Mann durch Gift zu beseitigen. Als er jedoch das Glück der beiden erkennt, leert er selbst den Giftbecher. Denselben Stoff mit Anlehnung an Tennyson hat Ernst Wichert behandelt in der litauischen Geschichte „Für tot erklärt" (Reclam Nr. 1117); nur tötet sich hier die Frau, um dem Konflikt zu entrinnen und die Rivalen versöhnen sich auf ihrem Grab. — Die Heimkehr des Gatten zur zweiten Hochzeit seiner Frau, welchem Motiv Splettstösser einen eigenen Abschnitt gewidmet hat (II), habe ich bereits, wie die zweite Heirat überhaupt, auf den Inzestkomplex zurückgeführt in meiner Abhandlung über die Lohengrin-Sage (S. 164, Anmkg. 22).

[3]) Vom Standpunkt der Frau erscheint diese Phantasie des heimkehrenden Gatten verarbeitet in Ibsens Schauspiel „Die Frau vom Meere" (Reclam Nr. 2560),

die Frau treulos findet, auch die Phantasie des zur Welt kommenden Sohnes verkörpert ist, der die Mutter im Besitz des Vaters vorfindet (vgl. meine Deutung der Lohengrin-Sage). In diesem Sinne erscheint das Heimkehrmotiv verwertet in Tiecks Erzählung: „Die Versöhnung“ (1795).

Die Gattin reist, von ihrer Freundin in Männerkleidern begleitet, dem heimkehrenden Gatten entgegen, der die Frau in Begleitung ihres Liebhabers glaubt und beide ermordet. Der Sohn der ermordeten Frau zieht dann aus dem Kloster, wo er sich aufgehalten hatte, auf Abenteuer aus und trifft in einer Höhle seinen Oheim, den Bräutigam der ermordeten Begleiterin. Von diesem erfährt er, daß sein Vater wegen des unvorsichtigen Mordes im Tode keine Ruhe finden könne; der Sohn erlöst den Vater durch sein Gebet.

Diese sentimentale Abschwächung der Rache des Sohnes am Vater wegen der Mißhandlung der Mutter entspricht vollauf den mächtigen Abwehrregungen Tiecks, dessen Helden in Gewissensqualen und seelischen Leiden förmlich schwelgen. Dieselben Erlebnisse wie im „Abdallah“ und „Berneck“ liegen seinem ersten Roman, dem 1795—96 entstandenen „William Lovell“ zu Grunde und noch im Jahre 1815 sagte der Dichter, diese Dinge würden ihm immer bleiben. Hier versagt der Vater dem Sohn die Heirat, woraus sich alle Konflikte ergeben.

Neben dem aus dem Elternkomplex stammenden Motiv der Heimkehr spielt im dichterischen Schaffen und zum Teil auch im Leben Tiecks die leidenschaftliche Liebe zur Schwester die Hauptrolle, meist in Verbindung mit der Rivalität zweier Freunde (Brüder) um dasselbe Weib. Am deutlichsten ist das Motiv der blutschänderischen Geschwisterliebe dargestellt in dem frei erfundenen Märchen: „Der blonde Ekbert“ (1796).

Ekbert lebt mit seiner Frau Berta ganz abgeschieden von der Welt in kinderloser Ehe. Nur sein Freund Walter besucht sie zuweilen. Ihm und Ekbert erzählt Berta einst ihre Lebensgeschichte. Als Kind war sie ihren überstrengen Eltern entlaufen und zu einer im Walde hausenden Alten gekommen, der sie aber später auch entläuft, um Ekberts Liebe zu gewinnen. Im Laufe der Erzählung erinnert sie Walter an einen vergessenen Namen, den sie bei der Alten gehört hat. Dadurch wird Ekbert mißtrauisch und eifersüchtig und erschießt den Freund. Berta stirbt in Angst und Seelenpein. Schließlich entdeckt dann die Alte dem blonden Ekbert, daß sie selbst „der Freund Walter“ war, und daß Berta seine Schwester gewesen sei. Ekbert stürzt wahnsinnig zur Erde und stirbt.

---

wo der „fremde Mann“ für tot gilt und der zweiten Gattin Wangels endlich doch erscheint, um sie für sich zurückzufordern. Die unbewußte Bedeutung dieser Herrschaft des fremden Mannes über das Weib, das sich sogar dem Gatten versagt, dürfte wohl die der infantilen Fixierung an den Vater sein, der als Leuchtturmwächter mit dem Meermann in eine Person zusammenfließt. Wangel sagt geradezu (S. 69): „Ich bin ja so viel, viel älter als sie. Ich hätte ihr ein Vater sein sollen —.“ Das Verhältnis zum Vater hat Ibsen auch in „Rosmersholm“ behandelt (vgl. S. 405).

Auch hier äußern sich die mächtigen Abwehrregungen des Dichters darin, daß die Entdeckung des unwissentlich verübten Geschwisterinzests mit Wahnsinn und Tod endet; überhaupt stellt der Dichter Seelenkrankheit und Wahnsinn nicht nur mit Vorliebe, sondern auch meisterhaft dar, indem er eigene psychische Konstellationen auf den Helden projiziert und sich so von drückendem Schuldbewußtsein befreit. Von besonderem psychologischen Interesse wäre es, die hochkomplizierte Kompromißfigur der „Alten" auf ihre eigentlichen Bedeutungen zurückzuführen. Doch kann hier nur angedeutet werden, daß diese Mischperson sowohl die Eltern als auch den Bruder des Dichterhelden repräsentiert. Für die Eltern spricht der Umstand, daß die Alte bei Berta ihre Stelle vertritt und daß sie ihr entläuft, wie sie diesen entlaufen war. Für die Mutter im besonderen spräche schon ihre Bezeichnung als „Alte", sowie die Tötung durch den Sohn, die wir bereits im „Bernek" fanden. Für den Vater im besondern der Umstand, daß auch der Vater im „Bernek" Walter hieß, wie hier die zum Mann verwandelte Alte; die Tötung des Vaters fanden wir schon im „Abdallah". Für den Bruder spricht die Bezeichnung Freund (Abschwächung, Verschiebung) und die Eifersucht Ekberts auf ihn wegen der Schwester. Der Zusammenhang (Verschiebung) der Mutter- und Schwesterliebe ist auch hier wieder angedeutet und scheint bedeutungsvoll in die Kindheit des Dichters zu weisen, da allgemein angenommen wird, der Keim dieses Märchens entstamme Erzählungen von Tiecks Mutter. In der 1824 geschriebenen Novelle „Das Fest zu Kenilworth", die eine Episode aus Shakespeares Jugendleben behandelt, verwendet der Dichter eigene Kindheits- und Jugendreminiszenzen, wenn er den Vater als strengen Puritaner zeichnet, während der phantastische Knabe Märchen liest.[1]) Die Verwöhnung durch das Phantasieleben ist ähnlich wie bei Wieland auch bei Tiecks Helden der hervorstehendste Charakterzug, da sie alle am Widerstreit der sie umgebenden Wirklichkeit und den Ansprüchen ihrer Phantasie leiden. Daß es dem Dichter selbst mit diesen Leiden aber bitterer Ernst war, werden wir leicht begreifen, da wir aus unseren Psychoanalysen wissen, daß diese Phantasien einer ganz bestimmten erotischen Verwöhnung dienen und daß ihr Inhalt meist zu Verdrängung und Schuldgefühlen Anlaß gibt.

Das im „Ekbert" angeschlagene Motiv der Rivalität mit einem Freunde um das geliebte Weib, das aus dem infantilen Inzestkomplex stammt, ist Tieck nicht müde geworden zu variieren.

Hier seien nur einige Beispiele genannt. „Der Fremde" (1796): Der unglückliche Liebhaber eines Mädchens, der aus Gram über seine verschmähte Liebe gestorben ist, zeigt sich dem von einer Reise zurück-

[1]) In der Erzählung „Weihnachtsabend" (1834) wirft der Vater dem Sohn, weil er den ihm bestimmten Gelehrtenstand nicht ergreifen will, ein Buch an den Kopf.

kehrenden (Heimkehrmotiv) glücklichen Nebenbuhler und Bräutigam im Walde vor der Stadt und wird von ihm unerkannt zur Hochzeit eingeladen. Er erscheint wirklich, der Bräutigam stürzt sich vor Schreck zu Tode, die Braut wird wahnsinnig. Diese Phantasie von der im letzten Moment aus Eifersucht vereitelten Ehe verschmilzt in fast unentwirrbarer Komplikation die eifersüchtige Einstellung gegen die Eltern mit der Rivalität der Brüder um die Schwester; sie wird dadurch noch besonders interessant, daß eine von Richard Wagners frühesten Jugenddichtungen: „Die Hochzeit" (vgl. S. 640 f.) fast die gleiche Motivgestaltung aus denselben Komplexen heraus aufweist. — In Tiecks Erzählung „Tannhäuser" (1799) ermordet der Held im Wahnsinn das Weib seines Freundes, das er einst geliebt hatte, während er diesen in den Venusberg lockt. Aber auch noch im späteren Schaffen des Dichters kehrt dieses Motiv der Brautabnahme wieder. In der 1840 entstandenen Novelle: „Waldeinsamkeit" wird ein Schwärmer für Waldeinsamkeit mittels eines Schlaftrunks entführt; er erfährt aber schließlich noch rechtzeitig, daß er abgeschlossen gehalten wird in der Absicht, ihn um die Braut zu prellen.

Nach dem gleichen Schema wie der Ekbert, nur mit verkappter Darstellung des Geschwisterinzests, ist die 15 Jahre später entstandene Geschichte[1]) „Liebeszauber" gearbeitet. Ein junger Mann sieht zufällig, wie seine Nachbarin ihr Pflegekind ihm zum Liebesopfer bringt und wird darüber wahnsinnig. Später heiratet er das Mädchen unerkannt; als er sich aber der früheren Geliebten und des vergessenen Vorfalls erinnert, ersticht er sie und stürzt sich zu Tode. Alle Elemente des „Ekbert" sind hier vertreten: die Heirat der unerkannten Geliebten, die Wiedererweckung der verdrängten Erinnerung, Wahnsinn und Tod.

Daß dem Dichter das Motiv der unerkannten Geschwisterheirat nicht ferne lag, beweist außer dem Ekbert die häufige Verwertung des gleichen Motivs in der Abwehrform der vorzeitigen Geschwistererkennung.[2])

In dem 1795 entstandenen Roman: „Peter Leberecht, eine Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten", hören die Eltern des Helden an ihrem Hochzeitstage eine Predigt über die Vorteile der Ehelosigkeit, worauf sie sich trennen und ins Kloster gehen. Durch Krankheit gezwungen, einen Badeort aufzusuchen, treffen sie einander wieder und die Frucht ihres Verkehrs sind Zwillinge, Knabe und Mädchen, die getrennt von einander aufwachsen. Herangewachsen verliebt sich Peter als Hofmeister in eine im selben Hause befindliche Gouvernante. Der Tag der Hochzeit wird festgesetzt, aber da wird die Braut entführt. Peter zieht ihr nach, kommt

---

[1]) Die Inhaltsangaben sind Minors Abhandlung über „Tiecks Novellendichtung" (Sievers Akadem. Blätter, 1884) entnommen.

[2]) Die anfängliche Unkenntlichkeit von Mutter und Schwester findet sich auch im „Hexensabbath" (1831) wo der Dechant die schöne Witwe Katharina dem fanatischen Bischof in die Hände liefert, wodurch er, wie er schließlich zu seiner Verzweiflung erfährt, seiner Mutter und Halbschwester den Hexenprozeß zugezogen hat.

in seine Heimat, erfährt dort seine Herkunft und heiratet ein armes Bauernmädchen. Als er endlich die Gouvernante wiederfindet, stellt sich heraus, daß sie seine Schwester ist. — In dem sonderbaren Schicksal des Elternpaares erkennen wir leicht eine Doublettierung des den Geschwistern entsprechenden Schicksals: die Trennung unmittelbar bevor die inzestuöse Ehe de facto vollzogen wird, das von einander getrennt Leben und schließliche Wiederfinden.[1]) Auch in dem in der Manier des „Wilhelm Meister" gehaltenen Roman „Franz Sternbalds Wanderungen, eine altdeutsche Geschichte" (1798), in dem Träume eine große Rolle spielen, wird der Held durch merkwürdige Schicksale von seiner Geliebten getrennt, am Schluß aber durch seine Schwester mit ihr vereinigt. Daneben findet sich das Motiv der verhinderten Geschwisterehe. — Diese Vereinigung der Liebenden durch die Schwester weist darauf hin, daß auch im „Leberecht" die Heirat mit dem armen Bauernmädchen, die sich noch anderwärts bei Tieck findet, ein Ersatz für die unerlaubte Ehe mit der Schwester ist. In der „Geschichte von der schönen Magelone" verliebt sich der gleichnamige Peter (siehe Peter Leberecht) in ein Bauernmädchen, das ihm die geliebte Magelone selbst zuführt; ähnlich kommt in der Geschichte: „Die beiden merkwürdigsten Tage aus Sigmunds Leben" der Held durch ein Freudenmädchen zu seiner Braut. Die auf Mutter und Schwester gerichtete Prostitutionsphantasie findet sich wieder in der Erzählung: „Eigensinn und Laune" (1835). Die Heldin, eine Emanzipierte, gelangt nach verschiedenen Liebesabenteuern schließlich zur Prostitution. In ihrem Freudenhaus vermag sie noch rechtzeitig, ehe ihr Sohn seine eigene unerkannte Schwester zur Liebe zwingen kann[2]), die Verwandtschaft zu enthüllen, worauf sie Gift nimmt, während der Sohn sich erschießt.

Diese Proben lassen zur Genüge erkennen, wie des Dichters Phantasie in monotoner Weise um das Inzestthema kreist, das aus infantilen Eindrücken, Erlebnissen und Phantasien zu so mächtiger Wirkung in seinem Seelenleben gelangte. Auch finden sich wieder die den Ödipus-Komplex so mächtig verstärkenden Bedingungen des Milieus, wo dem frühreifen und phantasiebegabten Knaben ein strenger nüchterner Vater entgegentritt und eine weiche, zärtliche, der „Lust zum Fabulieren" geneigte Mutter zur Seite steht. Auch hier erfolgt bald die intensive Verdrängung der auf die Eltern gerichteten Phan-

[1]) Das Wiederfinden getrennter Jugendgeliebter im Alter, das auf eine verkappte Realisierung des Geschwisterinzests hinausläuft, hat Tieck gleichfalls wiederholt behandelt. In der Novelle „Der Mondsüchtige" (1821) stellt sich die Geliebte des Neffen schließlich als Tochter des von seiner Frau getrennten Onkels heraus, wie in der „Ahnenprobe" die Geliebte des Sohnes als die Tochter der von dem Alten getrennten Geliebten des Grafen. — In beiden Fällen sind inzestuöse Züge angedeutet.

[2]) Umgekehrt rettet in dem vieraktigen Märchenspiel „Ritter Blaubart" (1796) Simon seine Schwester, die letzte Frau des Blaubart, aus dessen Händen. Das gleiche Thema wie Tiecks Erzählung „Eigensinn und Laune" behandelt Maupassant in einer Novelle, wo ein Seemann in einem Bordell seine unerkannte Schwester findet, aber erst nach dem Geschlechtsakt durch Erzählung ihrer Lebensgeschichte seine Verwandtschaft mit ihr erfährt.

tasien und ihre Verschiebung auf den Geschwisterkomplex, der deshalb nicht nur in der Dichtung, sondern auch im Leben so aufdringlich betont erscheint. Tiecks Bruder Friedrich, der später Bildhauer wurde, kommt außer als Objekt der infantilen Rivalität hier nicht weiter in Betracht. Dagegen verdient das Verhältnis Tiecks zu seiner Schwester Sophie, der er zeitlebens mit besonderer Zärtlichkeit zugetan blieb, eine wenn auch flüchtige Darstellung. Die innige Zuneigung der Geschwister geht aus ihrem ganzen Verhältnis deutlich hervor. In den Jahren 1795 und 1796 bewohnte Tieck mit seiner Schwester zusammen eine Sommerwohnung vor dem Rosentaler-Tor in Berlin, wo die Geschwister ein fröhliches Leben führten und einen großen geselligen Kreis um sich versammelten, dem auch Tiecks Bruder Friedrich angehörte. Der Wunsch, mit der Schwester zusammenzuwohnen, wurde schon bei Byron, Schiller, Kleist u. a. als typischer Ausdruck einer inzestuösen Neigung hervorgehoben. Bei den Gesellschaften Tiecks wird wohl seine Schwester als „Hausfrau" fungiert haben. — Zu Ostern 1802 waren in einer Woche die Eltern Tiecks gestorben und „infolge der heftigen Gemütsaufregung erkrankte seine seit 1799 mit Bernhardi verheiratete geliebte Schwester Sophie so schwer, daß man lange an ihrem Aufkommen zweifelte" (Klees Einleitung). Eine so heftige Gemütsaufregung eines bereits einige Jahre verheirateten Kindes beim Tod der Eltern ist keineswegs normal; sie hängt gewöhnlich mit der Auffrischung verdrängter, dem Elternkomplex entstammender feindseliger Regungen zusammen. Aber Sophies Neurose hängt auch mit ihrer eigenen Heirat und mit der des Bruders zusammen.

Nachdem ihr erster Gatte, ihres Bruders vertrauter Freund Wackenroder, bald nach der Hochzeit gestorben war, heiratete sie Bernhardi. Aber auch diese Ehe war keine glückliche. Es kam zur Trennung der Ehegatten, der später (1805) die völlige Scheidung folgte. Die Ehe Sophies war nicht zufällig eine unglückliche; man muß vielmehr im Hinblick auf die gleichen — nur stark vergröberten — Erscheinungen der Neurose annehmen, daß die infantile Fixierung der Libido an verwandte Personen fürs spätere Leben notwendig zu einer gewissen Unfähigkeit oder Mangelhaftigkeit der psychischen Liebesfunktion führt; Tiecks Schwester konnte, da sie in ihren Bruder verliebt war, in keiner Ehe glücklich sein. Die gleiche Erscheinung fanden wir bei Goethes und Schillers Schwester. Übrigens verheiratete sich Sophie erst ein Jahr nach ihres Bruders Hochzeit, als sie gleichsam schon die Hoffnung auf ihn verloren hatte. Aber auch Tieck selbst zögerte sehr lange mit seiner Heirat (wohl aus ähnlichen unbewußten Motiven wie Sophie): er war mit seiner spätern Gattin Amalie Alberti zwei Jahre verlobt bevor er sie heiratete (1798).

Beachtenswert ist, daß Tieck die unglückliche Ehe der Schwester in dem kleinen Jugend-Drama „Der Abschied" gleichsam

schon geahnt hat; psychologisch ist das leicht begreiflich, da zwischen den Geschwistern — wie wir sahen — eine Art unbewußter Solidarität herrschte. Und so wie die Schwester, infolge ihrer Zuneigung zum Bruder, in ihrer Ehe unglücklich sein mußte, so wird Tieck wohl schon frühzeitig im geheimen den Wunsch gehegt haben, seine Schwester möge — wenn sie schon heiraten müsse — einen ungeliebten Mann nehmen, damit ihre Liebe ihm erhalten bliebe. Diesen Wunsch stellt er im „Abschied“ realisiert dar; dazu stimmt dann das Verhalten der an den ungeliebten Mann verheirateten Luise, die das Bild des als Bruder ausgegebenen Geliebten als Ersatz für die wirkliche Liebe nimmt. Aber ähnlich wie Tieck wünscht, seine Schwester möge einen ungeliebten Mann heiraten, so müssen wir den gleichen geheimen Wunsch nach einer unglücklichen Ehe bei der Schwester selbst annehmen, die einen ungeliebten Mann heiratet, um ihre Liebe weiterhin dem Bruder zuwenden zu können. Anderseits ist zu bedenken, daß sie infolge der Fixierung ihrer Neigungen auf den Bruder überhaupt keinen andern Mann lieben konnte, daß sie also notwendig einen ungeliebten nehmen mußte. Zur Heirat überhaupt mag sie sich außer durch äußere Rücksichten um so eher entschlossen haben, als sie vielleicht unbewußt hoffte, dadurch dem aussichtslosen seelischen Kampf um des Bruders Liebe entgehen zu können. So hat sie vielleicht gar nicht recht gewählt, oder die Wahl andern überlassen. Wie dem auch sei, ihre Ehe war nicht zufällig eine unglückliche, sondern konnte infolge einer Reihe bewußter und unbewußter Momente, die sich auf die Neigung zum Bruder beziehen, keine glückliche werden.

Nach der Trennung von ihrem Mann zog es Sophie wieder mächtiger zum Bruder hin. Als sie zur Wiederherstellung ihrer tief erschütterten Gesundheit im Herbst 1804 nach Italien reisen sollte, bestürmte sie den Bruder mit dringenden Bitten, sie zu begleiten und reiste nicht eher ab, bis er seine Einwilligung zur Mitreise gegeben hatte. Auf diese Weise entzog sie ihn seiner Familie: sie nahm ihn seiner Frau weg, um ihn wieder für sich allein zu besitzen. In München verschlimmerte sich aber ihr Zustand so sehr, daß sie dort überwintern mußten. Die Neurosenpsychologie legt es nahe zu vermuten, daß zu dieser Verschlimmerung ihres nervösen Leidens der unbewußte Wunsch beitrug, den geliebten Bruder noch länger und inniger an sich zu fesseln. Im Frühjahr erkrankte dann Tieck selbst (vielleicht aus ähnlichen Motiven) und die Zustände der Geschwister scheinen sich erst wieder gebessert zu haben, als sowohl Tiecks Bruder Friedrich, der nach München gekommen war, als auch Esthlander v. Knorring, der später Sophie heiratete, das trauliche Beisammensein der beiden störten. Endlich konnten sie im Sommer 1805 die Reise nach Italien antreten, wo sie ein Jahr lang blieben. So hatten die Geschwister also zwei Jahre miteinander verlebt und so wieder einmal versucht, den alten Kinderwunsch vom ungestörten Beisammensein und ungeteiltem Liebesbesitz in der solchen Wünschen durchaus feindlichen Welt wenigstens

annähernd zu realisieren, welche Tendenz auch die künstlerische Phantasie des Dichters zeitlebens beherrschte und in Aktion versetzte.

2. Achim von Arnim,

an dessen Werken der selbstbiographische Charakter besonders hervorgehoben wird, hat das Motiv der vollführten oder verhinderten Blutschande mit besonderer Vorliebe behandelt. In seinem Roman „Ariels Offenbarung“, dessen Held unverkennbar die Züge des Dichters trägt, enthält das erste Stück, das Heldenlied „Herrmann und seine Kinder“ eine peinliche Ausgestaltung des Inzestthemas.

Herzog Herrmann aus dem Geschlecht der Teutoburger Helden lebt vertrieben als Hirte unter dem Namen Odin mit den ihm von einer Hirtin geborenen Kindern Heimdall und Freya. Ein fremder Held kommt mit einer Kriegerschar und gewinnt sofort Freyas Liebe. Von Eifersucht getrieben entdeckt Heimdall dem Vater, daß er selbst mit seiner Schwester in Blutschande lebe. Der schwermütige Greis, schon vorher mit dem Gedanken der Opferung seines Sohnes erfüllt, stößt ihn in die Höhle der Druiden, deren Dünste jeden Eintretenden sofort töten. Die Mutter eilt ihrem Sohn nach. Darauf schreitet Odin zur Hochzeitsfeier Freyas mit dem Fremdling. Es ergibt sich aber, daß der Fremde der junge Herzog Herrmann ist, der einst ausgesetzte Sohn Odin-Herrmanns. Als er trotz dieser Enthüllung den Ehebund mit seiner Schwester Freya begehrt, entdeckt der Vater ihr blutschänderisches Verhältnis zu Heimdall. Freya stirbt und Herrmann trägt sie in die Höhle der Druiden; der Vater folgt den Söhnen in den Tod.

Die in dieser Dichtung auf seltsame Weise dargestellte Rivalität der Brüder um die Schwester, die der eine bewußterweise besitzen darf (Wunsch), während sie dem andern vorenthalten wird (Abwehr), findet nur teilweise im realen Leben des Dichters ihr Vorbild, dessen Mutter bei seiner Geburt starb; doch wurde er gemeinsam mit seinem älteren Bruder bei der Großmutter, die an den Knaben Mutterstelle vertrat, erzogen und studierte auch zusammen mit seinem Bruder. Der Vater starb erst, als der Dichter seine Studien bereits abgeschlossen hatte. Die Phantasie der Rivalität mit dem Vater scheint sich auf Grund dieser Familienverhältnisse beim Dichter in der Form der passiven Reue-Impulse zu äußern. Wie Herrmann seinen blutschänderischen Sohn opfert, so spielt der Haß des Vaters in einer sonderbaren Abwehrform auch in Arnims Puppenspiel: „Die Appelmänner“ hinein:

Der Bürgermeister Appelmann von Stargardt läßt, durch den rachsüchtigen Pfarrer aufgehetzt, seinen eigenen Sohn als Brandstifter hinrichten. Der Scharfrichter Hämmerling aber versteht es, den Toten wieder lebendig zu machen (Ausdruck der Abwehr, der Reue).

In Form und Inhalt nähert sich dem Schicksalsdrama Arnims Trauerspiel: „Der Auerhahn“, eine Geschichte in 4 Handlungen.

Der Ahnherr der Thüringer, Asprian, ward in seinem Alter so sehr von der Liebe zur Jagd betört, daß seine Seele in den Leib eines Auerhahns überging; so lange der Auerhahn lebt, wird sein Haus herrschen. — Die „tückische Armbrust“ des Ahnherrn hat der spätere Landgraf Heinrich der Eiserne als Kind unwissend auf seinen Vater angelegt, was ihm die dauernde Verbannung aus des Vaters Augen zuzog und Haß zwischen Vater und Sohn stiftete. Diesen Haß überträgt nun Heinrich auf seine jüngeren Stiefgeschwister. Er tötet bei einer Streitigkeit seinen eigenen Sohn, den frommen Heinrich. Die „tückische Armbrust“ schenkt er nun dem wagelustigen Otto, dem sie beim Preisschießen in Kleve den Sieg bringt. Aber er geht mit ihr auch auf die seinem Stamm verbotene Auerhahnjagd und ein gespensterhafter Auerhahn lockt ihn vor das Fenster des Schlafgemachs seiner Braut, Elisabeth v. Kleve. Er sieht wie sie ein Mönch — Ottos eigene verkleidete Schwester Jutta — umarmt und will beide mit der Armbrust töten. Im Todesschrecken gelobt Elisabeth, wenn sie gerettet wird, ins Kloster zu gehen. Der Landgraf aber zwingt Otto, Elisabeth aus dem Kloster zu rauben, hält aber bei Nacht den Sohn für seinen Stiefbruder Otnit, der einen Auerhahn geschossen und die Federn der ihm vom Großvater verlobten Jutta geschenkt hat. Heinrich und Otto fallen einer von des andern Schwert, Otnit und Jutta erben Thüringen.

Das Drama zeigt die der Schicksalstragödie eigenen inzestuösen Verwicklungen, die der Kompliziertheit der mehrdeutigen seelischen Regungen und ihrer Abwehr Ausdruck verleihen. — Den verhinderten Geschwisterinzest hat Arnim in dem nach Gryphius' „Cardenio und Celinde“ behandelten Schauspiel „Halle und Jerusalem“ dargestellt. Cardenio liebt Olympia und haßt den von ihr bevorzugten Nebenbuhler Lysander tödlich; doch hält ihn die Erkenntnis, daß Olympia nur jenen liebt, vom eifersüchtigen Mord zurück. Der wandelnde Geist von Olympias Mutter, die auf die früh verstorbene Mutter des Dichters bedeutsam hinweist, tritt nach Art der Grillparzerschen Ahnfrau auf; ihr Gegenspieler ist Ahasverus, der ewige Jude. Schließlich stellt sich heraus, daß Cardenio der Sohn des Ahasverus und der Mutter der Olympia ist, wodurch der Geschwisterinzest noch rechtzeitig vermieden wird. — In Arnims Drama aus der brandenburgischen Geschichte, im falschen Waldemar, kommt das inzestuöse Verhältnis zwischen Vater und Tochter vor. Die Katastrophe besteht darin, daß die von Waldemar verführte und verlassene Königstochter Magelone, den eben getrauten Waldemar überführt, daß seine jugendliche Braut Agnes seine und ihre eigene Tochter sei.[1]) Der Markgraf schließt sich lebend

[1]) Das ist das Motiv von Diderots „Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache“, das Schiller übersetzte und Sardou in der „Fernande“ dramatisierte (vgl. S. 100 Anmkg. 2 u. S. 469 Anmkg. 2).

in einen Sarg, dessen Geheimnis nur Agnes kennt und wird als tot betrauert. Später kehrt er dann wieder zurück, wie der vom Tod auferweckte Sohn des Bürgermeisters Appelmann. — Auch in dem Drama „Markgraf Karl Philipp" bildet das unerfreuliche Verhältnis König Friedrich des Ersten zu seinen Stiefgeschwistern den düstern Hintergrund der zum Verderben ausschlagenden Liebestragödie.

3. Clemens Brentano

gehört nicht nur wegen seiner Zugehörigkeit zur selben literarischen Schule, sondern auch wegen der innigen Freundschaft und späteren Schwagerschaft, die ihn mit Arnim dauernd verband, hieher. Arnim heiratete im Jahre 1811 Brentanos Schwester Bettina (Elisabeth). Clemens wurde 1778 als drittes Kind geboren, Bettina war das siebente; ihr folgten noch fünf. Die ersten zwei Lebensjahre verbrachte Clemens bei den Großeltern, dann kam er zu seiner Tante Luise nach Koblenz, wo er mit seiner älteren Schwester Maria Sophia zusammenkam. Zu Ende des Jahres 1786 kehrten die beiden Geschwister ins Elternhaus zurück. Der Vater starb im Jahre 1799, Sophie zu Ende des Jahres 1800. Nach dem Tod der geliebten Schwester schloß sich Clemens um so inniger an Bettina an, die er erst im Jahre 1798, als sie schon 13 Jahre alt war, kennen gelernt hatte.[1]) Diese Neigung zur Schwester ist darum interessant, weil ihr das infantile Moment scheinbar fehlt, und sie in ihrer Plötzlichkeit bei dem vorgeschrittenen Alter Brentanos wie eine „erste Liebe" aussicht.[2]) Das infantile Moment ist aber in der Verschiebung der Neigung zur verstorbenen Schwester Sophie auf die Schwester Bettina zu suchen. Es entwickelte sich bald zwischen den beiden Geschwistern ein „geistiger Freundschaftsbund", dem jedoch tiefere erotische Wurzeln nicht gefehlt haben. Dieses „geistige Zusammenleben" — wie es genannt wurde — dauerte nur bis zum Jahre 1803. Denn im Herbst dieses Jahres heiratete Clemens die geschiedene Sophie Mereau und die Schwester glaubte — mit Recht — in eifersüchtiger Weise ihren Geisterbund mit dem Dichter durch die Gattin gefährdet. Das frühere innige Verhältnis wurde auch nie wieder hergestellt. Zu Ende des Jahres 1806 starb die Frau Brentanos. Im folgenden

---

[1]) Bettina wird als knabenhaft-übermütiges Mädchen geschildert, das auch späterhin immer an einer Originalitätssucht litt und Zeit ihres Lebens Passionen hatte. Erst schwärmte sie für Goethe und Tieck, und nach dem Tode ihres Mannes hat sie den jungen Philipp Nathusius bemuttert. Erst mit 50 Jahren begann sie ihre schriftstellerische Tätigkeit; am bekanntesten ist sie durch die Herausgabe von Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, sowie durch die Schrift: „Das Buch gehört dem König" geworden.

[2]) Es sei darauf hingewiesen, daß die in Kap. XVII. behandelten Dichtungen die Neigung der Geschwister regelmäßig damit begründen, daß sie nicht miteinander aufgewachsen waren, sondern einander erst als Erwachsene kennen lernten.

Jahr heiratete er die „verrückte“ Nichte des Bankiers Busmann, Auguste. Die Ehe war sehr unglücklich; er hatte viel unter den tollen Launen seiner Frau zu leiden, die häufig auch fingierte Selbstmordversuche unternahm. Im Jahre 1809 überfiel sie in Landshut und München den zu Bettina geflüchteten Gatten und führte Vergiftungskomödien auf. Als Brentano auf der Scheidung bestand und sich vor ihr versteckte, ging sie zu ihren Verwandten nach Frankfurt. Die Trennung der Ehe wurde dann vollzogen und Auguste heiratete 1816 von neuem. Im Frühjahr 1832 ertränkte sie sich im Main. Die inzestuöse Fixierung an die allererst geliebte Schwester Sophie, mit der der Dichter von frühester Jugend an beisammen gewesen war, äußert sich deutlich in der bald nach ihrem Tode erfolgten Liebeswahl Brentanos, dem auch Bettina auf die Dauer keinen genügenden Ersatz für die verlorene geliebte Schwester zu bieten vermochte. Er verliebt sich leidenschaftlich in ein Weib, das den gleichen Namen wie die geliebte Verstorbene führt und zugleich durch ihr Schicksal seinem infantilen Liebesideal der Mutter entspricht. Es war die um acht Jahre ältere Sophie Mereau, die in unglücklicher Ehe lebte und an die sich der stets anlehnungsbedürftige Dichter nun hielt, wie er sich früher an die Schwester Sophie und die Mutter gehalten hatte. Er bestürmte die Frau mit Liebesanträgen, erreichte jedoch nur, daß sie den Dichter von sich stieß. Im Briefwechsel [1]) traten sie einander wieder näher und als er endlich in Weimar bei einem kurzen Beisammensein das Ziel seiner Wünsche erreichen konnte, ist er vom Anblick der Geliebten, wie er seinem Freunde Arnim in einem Briefe gesteht, bereits tief enttäuscht. Dennoch erobert er sie völlig und die sinnliche Glut dieser Leidenschaft spiegeln die nach dem kurzen Liebesrausch an die Geliebte gerichteten Briefe des Dichters wieder. Doch muß er im tiefsten Innern ihrer schon damals überdrüssig gewesen sein, denn mit einer nur als Projektion eigener Ablehnungsgefühle verständlichen Taktlosigkeit stellt er die Geliebte öffentlich bloß, als hätte sie sich ihm aufgedrängt. Nach ihrer Scheidung lebte sie mit Brentano in freier Liebe beisammen, starb jedoch schon am 30. Oktober 1806 bei der Geburt des dritten Kindes. Diese glühende, leidenschaftliche Liebe zu einer älteren, unglücklichen, verheirateten Frau und Mutter, von der die sinnliche Begierde sich aber doch abgestoßen fühlt, ist für die Verankerung im Mutterkomplex charakteristisch.[2]) Die Fixierung der Liebesneigung auf Mutter und Schwester

[1]) Der Briefwechsel zwischen Clemens Brentano und Sophie Mereau ist erst 1908 (im Insel-Verlag) nach den Handschriften zum erstenmal von Heinz Amelung herausgegeben worden.

[2]) Mit Brentanos Neigung hat Flauberts Leidenschaft für die um zehn Jahre ältere Madame Schlesinger die größte Ähnlichkeit (man vergleiche Reiks Aufsätze „Der liebende Flaubert“ und „Flauberts Jugendregungen“ im „Pan“, November 1911). Seine dem Mutterkomplex entsprechende Liebesbedingung ist erfüllt, da er die Frau als Sechzehnjähriger zuerst sieht, wie sie ihrem Kind zu trinken gibt: „Der Anblick dieses Frauenbusens erregte mich in der seltsamsten Weise. Ich

verrät sich auch im dichterischen Schaffen Brentanos, das einer monographischen Bearbeitung wert wäre. Es sei hier nur flüchtig auf einige charakteristische Gestaltungen hingewiesen. In seinem ersten unter dem Pseudonym „Maria“ (dies war sein zweiter Vorname, wie auch der seiner Schwester Sophie) veröffentlichten Roman „Godwi oder das steinerne Bild der Mutter“ verliebt sich Römer in die Geliebte seines Freundes Godwi, ohne zu wissen, daß sie seine Mutter ist. Das „Bild der Mutter“ hat aber nicht nur in der Dichtung und im Seelenleben, sondern auch im realen Liebesleben des Dichters eine Rolle gespielt. Er hatte nämlich seiner angebeteten Sophie, ehe sie ihn erhört hatte, ein Bildnis seiner Mutter geschenkt, das er nach der ersten schroffen Abweisung durch seinen Bruder Christian von ihr zurückverlangte, da er sie seiner Liebe nicht mehr würdig glaubte; sonderbarerweise wurde aber gerade die Rückstellung des Bildes der Anlaß, daß die beiden sich in Briefen offen aussprachen und einander in Liebe fanden. Die Neigung zur Schwester ist mit Verwendung des Motivs der Verwandschaftsaufhebung in der Novelle „Die drei Nüsse“ dargestellt. Ein eifersüchtiger Mann findet seine Frau in zärt-

konnte meine Augen nicht von ihm wenden. Wie gern hätte ich diese Brust nur ganz leise berührt. Und es schien mir, als hätte ich mich mit meinen Zähnen in das weiße, pralle Fleisch wühlen müssen, wenn man mir nur gestattet hätte, meine Lippen darauf zu pressen (Flauberts Werke bis zum Jahre 1838, übers. u. eingel. von Paul Zifferer, J. C. Bruns, Minden i. W., S. 392). Und mit feinem psychologischen Empfinden verallgemeinert er diese Erfahrung (S. 407): „mit 13 liebt man die üppigen Formen einer stark gebauten Frau, denn was halbwüchsige Knaben über alles anzieht — das weiß ich aus eigener Erfahrung — ist der milchweiße Busen einer Frau.“ Daß die Zurückhaltung, die der leidenschaftlich verliebte Dichter dieser Frau gegenüber geübt hat, den inzestuösen Ablehnungsgefühlen entsprang, zeigt die künstlerische Darstellung dieses Verhältnisses in der „Education sentimentale“, wo schließlich die gealterte Frau und mehrfache Mutter den Dichterhelden in seinem Heim besucht, wobei ihn ihr graues Haar jedoch abschreckt: „Fréderic hatte den Verdacht, daß sie gekommen war, sich ihm anzubieten und eine wütende tolle Begierde, stärker als jemals, packte ihn. Und doch zugleich empfand er etwas Unerklärliches, was wie ein Widerstreben in ihm war, wie die Furcht vor einer Blutschande.“ Ein ähnliches Zurückschrecken vor dem Besitz der Geliebten findet sich in E. Feydeau's Roman „Fanny“ (1858), wo einem jungen Mann, der eine ältere Frau liebt, die Rivalität des Gatten unerträglich ist, er aber doch nach einer Annäherung in schwere Krankheit verfällt und die Geliebte von sich stößt. Wie sehr Flaubert vom Inzestkomplex gefesselt war, zeigt eine an den Kap. I (Motto) zitierten Ausspruch von Diderot erinnernde Äußerung: „Man sagt dir, du sollst deinen Vater lieben und in seinem Alter betreuen, ... während man jenseits des Berges, auf dem du geboren wurdest, diesen Vater lehrte, er müsse seinen Vater töten, wenn dieser nicht mehr zur Arbeit tauge, und er hat ihn getötet, denn es erschien ihm ganz natürlich, und es war gar nicht nötig, daß man ihn den Mord lehrte. Du wächst in dem Verbote heran, deine Schwester oder deine Mutter mit fleischlicher Liebe zu lieben und entstammst doch wie alle Menschen auf dieser Erde der Blutschande. Denn der erste Mensch und die erste Frau, sie und ihre Kinder, waren Brüder und Schwestern. Und die Sonne strahlt fremden Völkern, denen die Blutschande eine Tugend und der Vatermord eine Pflicht scheint“ (l. c. S. 421). Zu Flauberts Inzestkomplex vgl. man noch Reiks Arbeit: „Flaubert und seine Versuchung des heiligen Antonius“ (J. C. Bruns, Minden 1912).

lichem Beisammensein mit einem anderen, den er sogleich tötet. Die Frau erklärt, es sei ihr Bruder gewesen, worauf der Mann hingerichtet wird. In späteren Jahren stellt sich heraus, daß der Ermordete nicht ihr Bruder war, die Hinrichtung also ungerecht erfolgte. Das Motiv der verhinderten Blutschande findet sich auch in den „Rosenkranzballaden" Brentanos. Auf eine intensive Abwehr von Vater- und Bruderhaß-Impulsen deutet es, wenn im zweiten Teil der „Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl" der Offizier sich tötet, weil er seinen Vater und Bruder, die gestohlen haben, verhaften mußte.

4. Theodor Körners

Dichterpersönlichkeit ist für uns darum von ganz besonderem Interesse, weil sie die Bedeutsamkeit der Einstellung im Familienkomplex nicht nur für das dichterische Schaffen, sondern auch für das Leben demonstriert. Außerdem sind seine zahlreichen Dichtungen für die psychologische Ausbeute sehr wertvoll, weil sie sämtlich als Jugendwerke des im 22. Lebensjahr verstorbenen Dichters angesehen werden dürfen. Zeigt uns Körners Schicksal bei einer vertieften Deutung die strenge Abhängigkeit vom Familienkomplex, so ist anderseits der Fall auch in negativer Hinsicht lehrreich, indem er die Familienverhältnisse des Dichters scheinbar außer Beziehung zum Ödipus-Komplex zeigt und durch den selten guten Vater demonstriert, daß diese Einstellung und Fixierung des Kindes bei entsprechender Veranlagung durch kein Verhalten der Eltern zu vermeiden ist. Allerdings gilt dies hier nur vom späteren Verhältnis des Vaters zum Sohn, das ein selten vertrautes und aufrichtig freundschaftliches war. Der Sohn dagegen verrät, obwohl er in seinen Briefen wiederholt den Vater als Freund und Vertrauten apostrophiert, doch eine gewisse aufrührerische Einstellung gegen den Vater, wenn er sich in der Leipziger Studentenzeit ohne Wissen und Willen des Vaters in allerlei tollen und gefährlichen Streichen austobt, deren milde Beurteilung durch den Vater ihn natürlich von seinem Treiben nicht abhält.[1]) In Wien, wo er in kurzer Zeit zu einem Liebling des Theaterpublikums und der Gesellschaft wird, verlobt er sich hinter dem Rücken des Vaters und in Voraussicht seines Widerstandes gegen eine derartige Verbindung mit der Schauspielerin Antonie Adamberger, für die er die meisten Rollen (auch Hosenrollen) in seinen dramatischen Werken schrieb. Und endlich erfolgt auch sein folgenschwerer Entschluß, sich dem Lützowschen Freikorps anzuschließen, ohne Wissen und dann gegen den Willen des Vaters, der den Sohn vergebens zurückzuhalten sucht: „ich wiederhole meine Bitte, keinen entscheidenden Schritt zu tun, ohne vorher münd-

[1]) „Du weißt, daß es mir schwer wird, dir nicht zu vergeben, selbst wenn ich Ursache habe, mit dir unzufrieden zu sein." (Th. Körner v. Dr. Alb. Zipper. Dichter-Biogr. 4. Bd. Reclam Nr. 4091, S. 33).

lich mit mir Rücksprache genommen zu haben. . . . Bei den edelsten Beweggründen sind wir vor Illusionen der Phantasie nicht sicher, und wenn Opfer gebracht werden sollen, darf man wenigstens den rechten Zeitpunkt nicht verfehlen" (l. c. 67). Die Grundlage für dieses stete Zuwiderhandeln gegen die vermutlichen Absichten, aber auch gegen den ausgesprochenen Willen des Vaters, wurde zweifellos schon in der frühesten Kindheit gelegt, wo der wohlmeinende pädagogische Vater, sicherlich in der allerbesten Absicht, dem Sohne von Anfang an eine zielbewußte Ausbildung angedeihen lassen wollte, die dem unsteten und wilden Knaben nur als Beengung und lästiger Zwang erscheinen konnte. Sobald er der väterlichen Zucht ledig und dem freien Studentenleben überlassen ist, bricht sein ungestümes Naturell sich Bahn und vergebens versucht der Vater, ohne seinen Widerstand zu wecken, in ausführlichen Episteln ihn auf den Weg der ernsten Arbeit und bürgerlichen Einordnung zu bringen: „Sollte es dir denn gar nicht möglich sein, dich für irgend eine Wissenschaft oder Beschäftigung, es sei, welche es wolle, auf eine solche Art zu interessieren? . . . . . Also ist neben der Poesie auf ein Geschäft zu denken, wodurch ein bestimmtes Auskommen gesichert ist" (Sept. 1811). Wie die Bedingungen des Vaterkomplexes, so sind auch Andeutungen der infantilen Fixierung an die weiblichen Angehörigen in der Biographie zu finden. Während der Vater aus dem Sohn erst einen Menschen machen wollte, galt Theodor den weiblichen Mitgliedern der Familie, der Mutter, der Tante Dora und seiner Schwester Emma, von Anfang an als bewundernswertes Genie. Wie er als Kind von ihnen verhätschelt wurde, so verwöhnten den schönen Jüngling die Freundinnen seiner Schwester und die gleiche Verzärtelung wurde ihm in Wien von allen Seiten zu teil. Waren so die Bedingungen für ein Intensivwerden und eine Fixierung des Ödipus-Komplexes gegeben, so offenbart das dichterische Schaffen Körners die Mächtigkeit dieses Komplexes in einem Grade, daß daraus auch sein Lebensschicksal begreiflich wird. Als Dramatiker war er von einer fabelhaften Produktivität; in den fünf Vierteljahren seines Wiener Aufenthalts schrieb er sechs Trauerspiele, fünf Lustspiele und fünf Opern. In seinen Werken kehrt mit auffallender Häufigkeit das Motiv der Rivalität zwischen Vater und Sohn oder zweier Brüder um dasselbe Weib wieder.

Eines der ersten dramatischen Produkte aus dem Spätherbst 1811 (Wien) ist das einaktige Lustspiel „Die Braut", wo Vater und Sohn, ohne einander zu kennen, als Bewerber um dieselbe Dame auftreten. Auch in dem fünfaktigen Trauerspiel „Rosamunde", das in zwei Wochen entstand (10. bis 28. September 1812), begegnen sich Vater und Sohn in der Liebe zu derselben Frau. Der Stoff ist einer bei Percy mitgeteilten englischen Ballade entnommen, die schon Wieland zu einer Oper verarbeitet hatte. Heinrich II. von England lebt in unglücklicher Ehe mit Eleonore von Poitou, der geschiedenen Gattin Ludwig des VII. von Frankreich, und heiratet heimlich Rosamunde Clifford. Aber Richard, der zweite Sohn des

Königs, verliebt sich bei einer zufälligen Begegnung in Rosamunde und von ihm erfährt sie, daß ihr Geliebter der König ist. Obwohl sie nun sogleich entschlossen ist, freiwillig zu entsagen, führt der Dichter dennoch eine an Grillparzers „Jüdin von Toledo“ gemahnende tragische Lösung herbei, indem Heinrichs Gattin, mit ihren vier Söhnen verschworen, Rosamunde in ihrem Versteck überfällt und unter Bedrohung ihrer Kinder zwingt, den Giftbecher zu leeren. Der aus der Schlacht heimkehrende König findet die Geliebte sterbend. Das uns bereits als Inzestmotiv von Tieck und Houwald her bekannte Thema der Heimkehr hat Körner in einem Einakter „Die Sühne“, mit deutlicher Anlehnung an die damals im Aufblühen begriffene romantische Schicksalsdramatik, behandelt. Das typische Motiv des Hasses zweier Brüder und ihrer Liebe zu demselben Mädchen steht im Mittelpunkt der Handlung. Damit verbunden erscheint das dem Vaterkomplex entstammende Motiv der Heimkehr des totgeglaubten Gatten, dessen vermeintliche Witwe inzwischen den Bruder ihres ersten Mannes geheiratet hatte. Als der Wiedergekehrte sein Recht fordert, will ihn der im endlichen Besitz der Geliebten gestörte Bruder beseitigen, tötet aber aus Versehen die geliebte Frau und wird selbst von ihrem ersten Gatten, seinem Bruder, getötet. Setzen wir hier für den totgeglaubten (i. e. totgewünschten) heimkehrenden ersten Gatten, der ältere Ansprüche auf die Frau hat, statt des bevorzugten Bruders mit Rücksicht auf unsere Deutung des Heimkehrmotivs den Vater, so wird deutlich, daß hier wie in den anderen Dichtungen Körners der Konflikt zwischen Vater und Sohn entweder in sentimentaler Versöhnung oder mit dem Unterliegen des Sohnes endet.

Es weist dies auf mächtige Reue- und Abwehrimpulse gegen die feindselige Einstellung zum Vater hin, die gleichsam, weil sie im realen Leben keine Rechtfertigung und Nahrung fand, sich in Form von Selbstvorwürfen gegen die eigene Person wendet. Diese schuldbewußte Einstellung des Sohnes ist aber nicht nur für sein Schaffen bestimmend, sondern auch für sein Schicksal entscheidend geworden. Wie Max Piccolomini, den er sich zum Vorbild genommen hatte, wählt auch Theodor Körner im Kampf zwischen einer von seinem Schuldbewußtsein verbotenen Neigung und der durch den Vater repräsentierten Pflicht, den aufopfernden Heldentod fürs Vaterland als Ausweg und Selbstbestrafung. Denn nur aus der unbewußten Motivierung des Elternkomplexes ist der Entschluß des Jünglings begreiflich, sein mit Liebe, Ruhm und Glück so früh und reichlich gesegnetes Leben dem sichern Tode zu opfern. Von besonderem psychologischen Interesse ist es, daß diese von der intensivsten Opferstimmung begleitete Wendung in seinem Innenleben erst mit seiner glücklichen und vom Vater sanktionierten Liebe einsetzt. Aus dieser Zeit stammt sein Hauptwerk, das Trauerspiel „Zriny“, das mit glühendem Patriotismus den ungarischen Helden verherrlicht, der sich mit den Seinigen für seinen Herrn opfert. Von ähnlich mächtigem Patriotismus erfüllt ist Körners letztes Werk „Joseph Heyderich oder

Deutsche Treue", das zum letztenmal die künstlerische Darstellung, der bis in den Tod aufopferungsvollen Treue versucht, ehe der Dichterheld den Entschluß faßte, diese Phantasie in der Realität durchzusetzen. Der persönliche Komplex äußert sich schon darin, daß Körner ganz dieselben Worte, mit denen er seinem Vater den Entschluß ankündigt, gegen die Franzosen zu kämpfen, in dem Einakter dem Leutnant in den Mund legt, der zum Kampf für das Vaterland aufruft. Der plötzlich hervorbrechende Patriotismus ist bei Körner nicht nur durch die übertriebene Betonung,[1]) sondern auch dadurch als Reaktionsbildung charakterisiert, daß der Dichter in seiner Studentenzeit, entsprechend der Auflehnung gegen den Vater, nichts weniger als patriotisch gesinnt war[2]), und es ist im höchsten Grade bezeichnend für seine persönliche Komplexeinstellung, daß er den glühendsten Patriotismus mit der Auflehnung gegen den eigenen Fürsten und Landesvater zu vereinen wußte. Als er sich dem Lützowschen Freikorps anschloß, erließ er auf seiner Durchreise durch Sachsen, wo er die Seinen zum letztenmale sah, einen Aufruf „An das Volk der Sachsen" zur Erhebung gegen Napoleon, zu dem damals der Kurfürst hielt. Körner hat also die Untertanen zur Erhebung gegen ihren eigenen Landesvater aufgefordert. Erscheint so Körners glühender Patriotismus als Reaktion auf eine infantile Rivalität mit dem Vater, die mit einem bis zum unbewußten Selbstbestrafungswunsch gesteigerten Schuldgefühl verknüpft ist, so zeigt das Manifestwerden dieses Reue-Impulses im Gefolge der Liebe zu Toni die Verankerung dieses ganzen Komplexes im Erotischen. Wissen wir, daß die eifersüchtige Einstellung gegen den Vater aus den Quellen der verdrängten Mutterliebe gespeist und mächtig aufgebauscht wird, so müssen wir, gestützt auf das im dichterischen Schaffen Körners immer wieder auftauchende Motiv der sexuellen Rivalität zwischen Vater und Sohn, die Wurzel des mit dem Liebesleben verknüpften Schuldgefühls im Inzestkomplex suchen. Der Dichter hat die Liebe zu Toni als etwas gleichsam Verbotenes empfunden und obwohl er im schwärmerischesten Tone dem Vater und dem Freunde von der Geliebten berichtet, dennoch die Verbindung mit ihr nicht zu realisieren vermocht. Daß der Dichter in der Geliebten ein Ebenbild der Mutter gefunden hatte[3])

[1]) Zipper (l. c. S. 61): „Die Schwächen des Werkes (Zriny) . . . werden größtenteils durch den Umstand erklärt, daß der Dichter die patriotische Tendenz nie allzu stark zu betonen gewähnt hat."

[2]) Zipper (l. c. 65): „Th. K. scheint anfangs keineswegs glühender Patriot. Im Jahre 1809 findet er sich mit dem heldenkühnen Aufruf Schills mit den Worten ab: „Die Proklamation Schills ist doch etwas starker Komplexion." Jerôme Bonapartes Anwesenheit und Heerschau in Freiberg befriedigt bloß seine Neugier und gibt ihm zu einer ausführlichen ganz objektiven Beschreibung Anlaß. In einem Brief schreibt er Verse, wie sie, mit ihrer Kühle bis ans Herz hinan, dem alten Goethe zugeschrieben werden könnten."

[3]) Es ist der Hervorhebung wert, daß die beiden andern Dichter der Befreiungskämpfe, Schenkendorf und Stagemann auch ältere, verwitwete oder geschiedene Frauen heirateten, die überhaupt das Liebesideal der Romantiker waren.

und also diese Hemmung vom Inzestkomplex ausging, hat er selbst in einem Brief an den Vater (20. Mai 1812) naiv eingestanden: „Vater, ich liebe, und wenn du mich recht kennst, so weißt du es ja, wie ich liebe! — ewig, unendlich. Sie sieht der Mutter recht ähnlich, welcher Zufall mich um deinet- und meinetwillen vorzüglich gefreut hat. Deswegen erwarte ich euch diesmal mit um so größerer Sehnsucht, weil ich kein Maß mir träumen kann für die Seligkeit der Minuten, wo du es mir sagen sollst, daß Toni dir unendlich gefällt; ach! was ist das für ein nüchternes Wort! — Daß sie deine Liebe, deinen Segen verlangen darf! . . . Vater, die Gewißheit, die ich in mir trage, daß sie dich ebenso begeistern wird wie mich, sei dir ein Bürge meiner Liebe, meiner Wahl" (Zipper l. c. 48). Neben der überdeutlichen Objektwahl nach dem Ebenbild der Mutter kommt in diesem freimütigen Bekenntnis auch der unzweideutige Wunsch nach der Rivalität mit dem Vater zum Ausdruck, den er von der Geliebten in gleicher Weise begeistert zu sehen wünscht. Es erinnert dies an die Goethesche Novelle: „Der Mann von fünfzig Jahren", wo der Sohn — wie sich zeigt mit Recht — befürchtet, der Vater werde seine Geliebte mehr als ihm lieb sei zu würdigen wissen (vgl. S. 503), oder an den Wunsch Schillers als Bräutigam, es möge jemand auftreten und ihm die Braut streitig machen, um der Sache einen tragischen Anstrich zu geben (vgl. S. 95). Neben der äußeren Ähnlichkeit mit der Mutter wirkten gewiß auch eine Reihe psychologischer Bedingungen bei der Objektwahl bestimmend mit. Fand der Dichter auch für die typische Jünglingsphantasie

---

So war z. B. Dorothea Veit, die spätere Gattin Fr. Schlegels, um 10 Jahre älter als dieser. Zu den politischen Freiheitsdichtern, bei denen überhaupt der Vaterkomplex besonders ausgeprägt erscheint, gehört auch Ferdinand Freiligrath, dessen Liebe zur Schwester seiner Stiefmutter, zu Karoline Schwollmann, seiner um 10 Jahre älteren Tante, für uns interessant ist. Die Mutter des Dichters starb, als er 7 Jahre alt war, und 2 Jahre später heiratete sein Vater zum zweitenmale. Schon in einem Briefe des 15jährigen Jünglings (16. August 1825) nennt er sich ihren Geliebten und aus seinen späteren Briefen spricht eine schwärmerische Verehrung für die Tante. (Wilh. Buchner: Freiligrath, ein Dichterleben in Briefen). Später motivierte der Dichter einem Freunde gegenüber dieses Verhalten damit, daß seine Tante das einzige weibliche Wesen war, welches er damals näher kennen lernte. Der Vater soll vor seinem 1829 erfolgten Tode seiner Schwägerin Karoline das Versprechen abgenommen haben, Ferdinand nicht zurückzuweisen, wenn er ihr seine Liebe gestehen sollte. Tatsächlich berichtet Gisberte, die Schwester des Dichters, daß dieser sich kurz nach dem Tode des Vaters mit der Schwester seiner Mutter verlobte. Nach der Darstellung der Schwester erfüllte die Liebe zu Karoline während des Amsterdamer Aufenthalts Freiligraths eine besondere Mission, indem sie den heißblütigen Dichter gegen die Lockungen der Großstadt feite. Mit Ekel wandte er sich von dem Treiben seiner Altersgenossen ab. Bei seinen Besuchen der Tante, deren Altersunterschied gegen ihren Neffen kaum bemerkbar gewesen sein soll, benahm er sich jedoch äußerst kühl und zurückhaltend, war er aber fern, so brach — wie bei Brentano — die alte Leidenschaft wieder mächtig hervor. Von seinen Gedichten sollen sich mehrere auf die Tante beziehen (Zauberspiegel, Schneeball und Frostblumen). Im November 1847 heiratete er endlich ein anderes Mädchen. Seine inneren Liebeskämpfe spiegelt das Brieftagebuch an die Braut.

von der Untreue der Mutter mit dem als bevorzugten Rivalen dargestellten Vater im Leben der von einer strengen Tante bewachten Geliebten keinen Anhaltspunkt, so kehrt sie doch in seinen Dichtungen oft wieder. So in seinem ersten ernsten Drama, das auffallender Weise „Toni“ heißt und dessen Stoff der zwei Jahre früher erschienenen Novelle Kleists „Die Verlobung in St. Domingo“ entnommen war. Obwohl Körner den Stoff gerade der tragischen Effekte beraubte, hat ihn doch wohl die Phantasie von der vermeintlichen Untreue der Geliebten, die von ihrem Verlobten getötet wird, an dem Stoff gefesselt. Wir dürfen dies daraus schließen, daß die gleiche Phantasie in seiner Schicksalstragödie „Die Sühne“ wiederkehrt, wo auch der zweite Gatte — allerdings unwissentlich, — die treulose Geliebte tötet, ebenso wie Rosamunde, gegen alle Regeln der tragischen Schuld, als treulose Geliebte des Vaters und des Sohnes stirbt. Ja, diese eifersüchtige Tötung der Frau hat auch in einer Episode des „Zriny“ Ausdruck gefunden, die in ihrer unmotivierten Kraßheit so recht die subjektive Bedingtheit der dichterischen Phantasiebildung erkennen läßt. Das Liebespaar Juranitsch und Helena, das deutlich Max und Thekla bei Schiller nachgebildet ist, wird über die irdische Liebe hinaus auf die himmlische verwiesen, indem Juranitsch, bevor er in den letzten Kampf zieht, seine Geliebte kaltblütig ersticht, um sie nicht der Versuchung der Untreue auszusetzen. Die Vereinigung der Liebenden im Tode, die Verknüpfung von Tod und Sexualität, in der auch Körners bewundertes Vorbild Zacharias Werner schwelgt, liegt der Aufopferung der Liebenden zugrunde. Wie sehr diese Todessehnsucht in seinem eigenen Seelenleben mit dem Liebesbedürfnis verknüpft war, zeigt ein Brief vom 16. Mai 1812, worin der Dichter einem Jugendfreund sein Liebesglück schildert: „Endlich bin ich ganz, ganz glücklich; der Tod mag mich abberufen, wann er will! Ich habe von dieser Erde weiter keine Seligkeit zu fordern.“ In ähnlicher Weise wie der unglückliche Kleist, vermag auch Körner den höchsten Liebesgenuß nicht in seiner Realität,[1]) sondern nur in der Identifizierung mit dem Tode zu erleben. Wie er überhaupt sein ganzes patriotisches und kriegerisches Tun sexualisierte, zeigen seine Freiheitslieder, die ganz deutlich Liebeslieder vertreten. Ehre, Freiheit, Vaterland werden immer wieder als Braut bezeichnet, das Kriegshandwerk wird als Hochzeitsfest umschrieben und noch in dem am Tage seines Todes vollendeten „Schwertlied“ wird der Todestag als Hochzeitstag, das Schwert als Braut besungen:

Nun laßt das Liebchen singen,
Daß helle Funken springen!

---

[1]) Den 20. Mai 1812 schreibt er in dem schon zitierten Brief an den Vater: „. . . daß mich nur die Liebe zu diesem Engel so weit brachte, daß ich keck aus der Schar heraustreten darf und sagen kann, hier ist einer, der sich ein reines Herz bewahrt hat, den noch kein viehischer Rausch der Sinne entweihte . . .“. Unmittelbar darauf folgt der Hinweis auf die Ähnlichkeit dieses rettenden Engels mit der Mutter (siehe oben).

Der Hochzeitsmorgen graut,
Hurrah! Die Eisenbraut!
Hurrah!

Aus alledem ergibt sich mit zwingender Notwendigkeit der psychologische Schluß, daß der Dichter den Tod unbewußter Weise ersehnt und indirekt aufgesucht hat. So erklären sich auch die Todesahnungen, die den Dichter in der letzten Zeit und insbesondere am letzten Tag heimsuchten, als Ausdruck derselben unbewußten Todeswünsche, die ihn in den Tod trieben.[1]) Bliebe noch ein Zweifel daran, so müßte ihn Körners Verhalten in dem letzten Treffen beseitigen. Von allem Anfang an brannte er auf den Feind und suchte die Gefahr absichtlich auf; bezeichnend ist auch, daß er — am 26. August 1813 — bei einer ganz unbedeutenden Aktion durch eigene Schuld fiel, da er trotz der Rückzugsignale unvorsichtiger Weise dem in ein Gebüsch zurückgezogenen Feinde folgte. Die vom seinem Tod berichteten verschiedenen Versionen haben deshalb nie zur Klarheit über sein Ende führen können, weil eben die unbewußte Selbstmordabsicht nicht berücksichtigt wurde. Seit Freud diese Tatsache hervorgehoben und an einigen Beispielen belegt hat[2]) kann kaum mehr ein Zweifel an der Existenz oder der Möglichkeit derartiger Einstellungen herrschen. Freud weist (l. c. S. 88 Anmkg.) auch direkt darauf hin, „daß die Situation des Schlachtfeldes eine solche ist, wie sie der unbewußten Selbstmordabsicht entgegenkommt, die doch den direkten Weg scheut" und beruft sich auf den Körnern immer als Vorbild vorschwebenden Max Piccolomini, von dem es heißt: „Man sagt, er wollte sterben." Auch die Selbstbeschädigungstendenz hebt Freud als entscheidend hervor, die bei Körner als Reaktion auf die feindselige Einstellung gegen den Vater erscheint. In diesem Sinne ist es höchst charakterisch, daß sich in seiner letzten hyperpatriotischen Zeit ein glühender Haß gegen Napoleon kundgibt,[3]) in dem er, wie so viele andere, einen Repräsentanten der tyrannischen Vatergewalt erblickte. Da Napoleon mit Bezug auf die Lützowsche Freischar die Absicht kundgegeben hatte, „daß von all denen, die an diesem Wagstück teilgenommen hatten, zum abschreckenden Beispiel kein Mann übrigbleiben sollte" (Zipper S. 77), erscheint die völlig zwecklose Aufopferung im ohnmächtigen Kampf gegen den „Herrn Europas" wie eine erwünschte Bestrafung von der Hand des erzürnten Vaters an dem übermütigen Jungen vollzogen.

* * *

---

[1]) Vgl. H. Heller: Zur Genesis der Todesahnungen (Zentralbl. f. Psa. II, 1911, S. 560).

[2]) Zur Psychopathologie des Alltagsleben. 2. Aufl. Berlin 1907, S. 85—88.

[3]) Im „Zriny" trägt der mit Haß gezeichnete Sultan Soliman deutliche Züge Napoleons.

Die mächtige Einwirkung des Elternkomplexes auf das Lebensschicksal und das Sterben des Kindes läßt sich noch an einem zweiten Vertreter der romantischen Schule exemplifizieren[1]: an der Günderode (1780—1806), deren Briefe und Gedichte Elisabeth Brentano 1840 herausgab. Die Günderode war die Tochter eines badischen Hofrats, der sich selbst auch dichterisch versucht hatte. Nach dem frühen Tod des Vaters wuchs das Mädchen unter der Aufsicht der heimlich schriftstellernden Mutter heran. Sonderbar muß uns die leidenschaftliche Liebe des jungen Mädchens zu dem 34jährigen Kreutzer erscheinen, der selbst mit einer um 13 Jahre älteren Witwe eines Kollegen verheiratet war. Dürfen wir schon daraus vermuten, daß das früh verwaiste Kind in dem Liebesverhältnis mit dem alternden, verheirateten Manne einen Ersatz des ihr allzu früh entrissenen geliebten Vaters suchte und fand, so wird ihre intensive infantile Fixierung an den Vater offenkundig, wenn wir erfahren, daß sie sich, als Kreutzer das Verhältnis löste, selbst den Tod gab, um so mit dem geliebten Vater wieder vereinigt zu sein. Auf ein frühes unverwischbares und im tiefsten Grunde unersetzliches Bild aus der Kindheit weist auch die von anderer Seite hervorgehobene Tatsache hin, daß sie an den Männern immer nur das Bild liebte, daß sie sich von ihnen gemacht hatte, und von der Realität leicht enttäuscht wurde. Daß sie im Vaterkomplex eingestellt war und mit dem Selbstmord die Wiedervereinigung mit dem geliebten Verstorbenen symbolisch ausdrückte, geht aus dem Inhalt ihrer Gedichte hervor, welche das Thema der über das Grab hinaus währenden Liebe behandeln. Daß Kreutzer ihr dabei nur unbewußter Weise als Ersatz des Vaters gilt (als Vater-Imago im Sinne Jungs), geht deutlich daraus hervor, daß sie sich schon lange vor dem Verhältnis mit ihm als verlassene Ariadne schildert, was sich nur auf den verstorbenen Vater beziehen kann. Es zeigt sich hier wieder jener tiefere Zusammenhang von Erlebnis und Dichtung, der beide Äußerungen auf eine gemeinsame Wurzel, die unbewußt infantile Einstellung, zurückführt. So hat sie sich also nicht nur deswegen als Verlassene geschildert, weil Kreutzer mit ihr gebrochen hatte, sondern weil der Vater von ihr gegangen war, und sie hatte ihr junges Herz an einen älteren, verheirateten Mann gehängt, der ihr zwar den Vater ersetzen konnte, von dem sie aber doch zugleich fühlen mußte, daß die Altersdifferenz und seine Ehe zu einem unglücklichen Ausgang des Verhältnisses führen müsse, wie es auch einst das zum Vater gewesen war.

Was im realen Leben sich in Anpassung an die Verhältnisse nur in verhüllter Weise äußern kann, das darf sich im Phantasiespiel der Dichtung freier entfalten; und so dürfen wir es als stichhältigen Beweis für unsere Auffassung vom symbolischen Sinn des Selbstmordes bei

[1] Vgl. übrigens auch das Körners Schicksal ähnliche Ende des im 20. Lebensjahr verstorbenen Joachim Wilhelm Brawe, dessen Brutus-Drama S. 239 besprochen ist.

der Günderode ansehen, wenn sie das Thema ihrer Dichtungen mit Vorliebe dem Inzestkomplex entnimmt.

Das dramatische Fragment „Hildegund“ behandelt die Geschichte von der an die Judith-Sage erinnernden Tötung Attilas durch seine Gemahlin in der Brautnacht. Doch sind nur vier Szenen vollendet worden und das Ganze bricht bei der Schilderung des Hochzeitsfestes ab. Das wenige zeigt jedoch deutlich den persönlichen Komplex der Dichterin. Hildegund flieht zu ihrem Vater zurück, den Attila mit Krieg zu überziehen droht. Da entschließt sie sich trotz ihrer Liebe zu Walter Attilas Werbung anzunehmen, um ihren Vater und sein Land zu retten. Das Ausspielen des Vaters gegen dem Liebeswerber findet sich auch in dem Drama „Udohla“, wo das Thema der Blutliebe gestreift wird. Der Sultan fühlt sich in Liebe zu seiner vermeintlichen Schwester Nerissa hingezogen. Es stellt sich aber im Verlauf des Stückes heraus, daß sie die mit seiner wirklichen Schwester vertauschte Tochter eines Feindes ist, den der Sultan hatte hinrichten lassen. Als ein Bruder Udohlas zurückkehrt und ihre Abkunft aufklärt, weist sie die Liebe des Sultans zurück, da dieser ihren Vater getötet hatte, und kehrt mit dem Bruder in die Heimat zurück. Wie hier die Liebe zum toten Vater die Heldin bindet, so stirbt sie in Präludierung des traurigen Schicksals der Dichterin in andern Dichtungen selbst. In dem nach Lukians Vorbild gearbeiteten Totengespräch „Immortalita“ wirft sich die Geliebte in den Waffen des Geliebten seinem Nebenbuhler entgegen und empfängt den Todesstreich.[1]) Auch in dem Drama „Mahomed“ ist eine sinnlose Leidenschaft dargestellt, die zum Selbstmord führt. Auf die „Braut von Messina“ weist endlich die Tragödie „Magie und Schicksal“ hin. Die Frau eines Magiers ist ihrem Gatten untreu geworden und hat von ihrem Geliebten einen zweiten Sohn, der der Rivale ihres ehelichen Sohnes wird. Die Brüder fallen, ohne ihre Verwandtschaft zu kennen, durch Brudermord.

5. Richard Wagner.

Über Wagners dramatisches Schaffen sind bisher in den von Professor Freud herausgegebenen „Schriften zur angewandten Seelenkunde“ zwei psychoanalytische Monographien erschienen[2]), die unabhängig von einander in dem Ergebnis zusammentreffen, daß dem Inzestkomplex die größte Bedeutung in der dichterischen Produktion Wagners zukommt. Um so eher dürfen die folgenden skizzenhaften Ausführungen, die nur flüchtige Streiflichter in die innere Schöpfungswelt des Dichterkomponisten zu werfen versuchten, in ihrer ursprüng-

[1]) Dieses Motiv findet sich außer in Schillers „Fiesco“ und Kleists „Familie Schroffenstein“ auch in Eichendorffs romantischer Tragödie „Ezzelino von Romano“ (1828) und bei Ossian. Der Geliebte tritt zwischen Vater und Geliebte, die den dem Sohn geltenden Todesstreich empfängt.

[2]) Richard Wagner im „fliegenden Holländer“. Ein Beitrag zur Psychologie künstlerischen Schaffens von Dr. Max Graf (Heft IX, 1911) und Rank: Die Lohengrin-Sage. Ein Beitrag zu ihrer Motivgestaltung und Deutung (Heft XIII, 1912).

lichen fragmentarischen Gestalt mitgeteilt werden. Wie bereits (S. 107, Anmkg. 2) erwähnt wurde, dominiert im dramatischen Schaffen Wagners die Phantasie von der Rivalität mit dem Vater in der Wunschform, daß der Dichterheld in wechselnder Identifizierung mit verschiedenen sagenhaften Gestalten dazu gelangt, seinem Nebenbuhler die Geliebte zu entreißen. Diese Wunschphantasie, die auch das reale Liebesleben des Dichters beherrschte, hat ihren persönlichen Ursprung in den Familienverhältnissen, in denen das Kind heranwuchs. Der Vater starb 6 Monate nach der Geburt des Knaben, der sich nun ungestört der Liebe der Mutter erfreuen konnte, bis sie, wenige Monate nach des Vaters Tod, den Schauspieler Geyer heiratete. An diesen Stiefvater, der sich zwischen die Liebe der Mutter zum Sohn störend einschob und ihm damit die Hoffnung auf Erfüllung seiner unbewußten Wünsche raubte, knüpfen wohl auch seine ersten feindseligen Impulse an. Die Vorwegnahme der Mutter durch den Vater, die ja sonst in die Zeit vor der Geburt des Sohnes fällt, und welche die Dichter durch das Stiefmutter-Motiv in ihre eigene Lebenszeit zu projizieren wissen, war hier vom Sohn wirklich erlebt worden, und die Nachwirkung dieses infantilen Erlebnisses war so mächtig, daß sich die Äußerungen seiner Reaktion durch Wagners ganzes Leben und Schaffen hindurch bis ins hohe Alter verfolgen lassen. In den dichterischen Phantasien sucht sich der reife Künstler immer wieder für die in der frühesten Kindheit an den Stiefvater verlorene Mutter zu entschädigen, er rächt sich gleichsam dafür, daß ihm der Vater[1]) damals die Mutter, das geliebte Weib, weggenommen hat, indem er nun, in seinen Helden, andern das geliebte Weib abspenstig macht. Diese Vorliebe für die Gattin oder die Verlobte eines andern, für eine nicht mehr freie Frau, hat Freud auf infantile, inzestuöse Wurzeln zurückgeführt: es ist die Reaktion der kindlichen Eifersucht auf den Vater. Dieses Motiv bildet schon die Grundlage von Wagners erstem dramatischen Entwurf, der den beziehungsvollen Titel „Die Hochzeit“ führt und im Alter von 20 Jahren entstand. In seiner autobiographischen Skizze (Schr., Bd. 1) schreibt er über den Entwurf: „Ich weiß nicht mehr, woher mir der mittelalterliche Stoff gekommen war;[2]) ein wahnsinnig Liebender ersteigt das

---

[1]) Es ist bezeichnend für das ganze Verhältnis, daß Wagner gegen intime Freunde wiederholt die Möglichkeit ausgesprochen hat, Geyer könne sein leiblicher Vater sein (vgl. Glasenapps Biographie). Er schreibt am 14. Jänner 1870 an seine Schwester Cecilie: „Zugleich aber war es mir möglich eben aus diesen Briefen an die Mutter einen scharfen Einblick in das Verhältnis dieser Beiden in schwierigen Zeiten zu gewinnen. Ich glaube jetzt vollkommen klar zu sehen, wenngleich ich es für äußerst schwierig halten muß, darüber, wie ich dieses Verhältnis sehe, mich auszudrücken. Mir ist es, als ob unser Vater Geyer durch seine Aufopferung für die ganze Familie eine Schuld zu büssen glaubte.“

[2]) Nach der Selbstbiographie (Mein Leben S. 85) entnahm Wagner den Stoff „Büschings Buch über das Ritterwesen“. Dort wird eine Edelfrau zur Nachtzeit von einem Manne, der sie liebt, überfallen. Wagner macht daraus eine Braut

Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt; die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgibt. Bei der Totenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin.“ In ähnlicher Weise nimmt der Holländer dem Jäger Erik die Geliebte weg, Manfred will sie dem Nurredin entreißen, Tannhäuser schlägt Wolfram von Eschenbach aus dem Felde, Lohengrin erobert Elsa im Zweikampf von Telramund, Tristan jagt die Geliebte zuerst ihrem Bräutigam Morold ab und macht sie dann ihrem Gatten Marke abwendig, Stolzing kehrt Hans Sachsen das Liebchen ab und schlägt nebenbei noch dem Bewerber Beckmesser ein Schnippchen, Sigmund raubt seinem Feind Hundig das Weib, Siegfried erkämpft sich die Walküre von Wotan und selbst Parsifal befreit Kundry von Klingsors bösem Einfluß. Aber auch in Wagners Leben greift dieses Motiv der Nebenbuhlerschaft bedeutungsvoll über. Die heftigste und tiefste Liebe seines Lebens gehört einer bereits gebundenen Frau, der Gattin seines Freundes Wesendonck, und diese unauslöschliche, aus dem Mutterkomplex stammende Liebesbedingung scheint erst zu einer gewissen äußeren Befriedigung zu gelangen, als der schon gereifte Mann schließlich durch die Heirat mit der Frau seines Freundes Bülow den alten, längst unbewußt gewordenen infantilen Wunsch nach der Frau eines andern (des Vaters) zu realisieren vermag. Aber auch der Abwehrausdruck des Motivs der Brautabnahme findet in Wagners Dichtung einen typischen Ausdruck in der Vereinigung der Liebenden im Tode, die wir bereits als mehrdeutigen symbolischen Ersatz der verpönten sexuellen Vereinigung kennen. Dieses Motiv findet sich bereits in voller Ausprägung in der „Hochzeit“ und kehrt in gleicher Weise in Rienzi, im fliegenden Holländer, im Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Nibelungenring wieder. Und endlich hat noch ein drittes typisches Motiv in Form einer infantilen Wunschphantasie direkt aus dem Leben Eingang in die Dichtung gefunden: der Tod des Vaters unmittelbar bei oder vor der Geburt des Heldensohnes, am deutlichsten ausgeprägt bei Tristan, Siegfried und Parsifal, denen übrigens auch bald die Mutter stirbt (vgl. den Abwehrausdruck in Schillers „Don Carlos“: „Meine erste Handlung als ich das Licht der Welt erblickte, war ein Muttermord.“) Wo sich dieses Motiv des bald nach der Zeugung sterbenden Vaters[1]) nicht so deutlich ausgeprägt findet, da ist — wo der Vater

und beginnt mit der Familienfeindschaft zweier großer Geschlechter, welches Motiv er auch in seinem Trauerspiel „Leubald und Adelaide“ ausgiebig verwertete. Auf die auffallende Ähnlichkeit dieser Wagnerschen Jugenddichtung mit Tiecks Novelle „Der Fremde“ (1796) wurde bereits (S. 622) hingewiesen. Wagner vernichtete den Entwurf auf den Wunsch seiner Schwester Rosalie, der die glühend sinnliche Handlung mißfiel.

[1]) Tristan: „Da er mich zeugt und starb,
Sie sterbend mich gebar, —“
Kundry: „Den Vaterlosen gebar die Mutter“ (Parsifal)

nicht überhaupt gänzlich unerwähnt bleibt (Tannhäuser) — mit der Vaterschaft immer etwas nicht ganz in Ordnung. Hat doch schon Nietzsche, der gelegentlich eine Anspielung auf die Vaterschaft Geyers macht, im „Fall Wagner" in mißverständlicher Ausdehnung des Keuschheitsgelübdes der Gralritter auf ihren König ironisch gefragt: „Parsival ist der Vater Lohengrins. Wie hat er das gemacht?" Immerhin scheint das Interesse Wagners für das Motiv der Namensverheimlichung (Lohengrin) auch auf die Zweifel an seiner Abstammung zurückzugehen. In der Schule war er noch als Richard Geyer eingetragen und nahm erst später den Namen Wagner wieder an. Wenn darum den meisten seiner Helden, sowie ihm selbst, der Vater allzu früh stirbt, sie also ihren Vater nicht kennen, so hat das gewiß auch den persönlichen Nebensinn, daß der Dichter selbst seinen Vater nicht kannte.[1]) In seinen Knabenjahren dürften daher die infantilen Sexualspekulationen, denen ich in der Lohengrin-Sage eine entscheidende Bedeutung beimessen konnte, eine große Rolle gespielt und sein vom Mutterkomplex ausgehendes Interesse am Lohengrin-Thema auch in dieser Richtung durch den Vaterkomplex bestimmt haben. Komplizierter liegen die Verhältnisse im „Ring der Nibelungen", wo insbesondere das Motiv der Geschwisterliebe in der Form des bewußten Inzests hervortritt, vor dem ihm zu Grunde liegenden Komplex der Mutterliebe. Wagners überzärtliches Verhältnis zu seinen Schwestern ist hinreichend bekannt und besonders in der ausführlichen Biographie von Glasenapp eingehend geschildert. Seine früh verstorbene Schwester Rosalia, der zu liebe er die „Hochzeit" nicht bloß vernichtete, sondern vermutlich auch dichtete, hat er zärtlich geliebt. Auch in einem andern Jugendwerke, dem nach Shakespeares „Maß für Maß" gedichteten „Liebesverbot", trägt die reine Isabella, die durch ihre Fürbitte den geliebten sündigen Bruder rettet (Tannhäuser-Motiv), die Züge seiner Schwester Rosalie. Von den übrigen Schwestern hat Wagner in späteren Jahren besonders Klara begünstigt, während er mit seinen Brüdern, namentlich dem ältesten Albert, kaum engere Beziehungen unterhielt. Am innigsten gestaltete sich jedoch in seinem späteren Leben das Verhältnis zu seiner Stiefschwester Cecilie,[2]) der schon der Knabe

Siegfried: „Wie sah mein Vater wohl aus? —
— — — — — — — — — — — — —
Aber — wie sah
meine Mutter wohl aus?
— — — — — — — — —
Da bang sie mich geboren,
warum aber starb sie da?

[1]) Außer den bereits angeführten Stellen und der ganzen Auffassung des Lohengrin-Themas vgl. man noch besonders im Parsifal die Stelle: „Gurnemanz: Wer ist dein Vater? — Parsifal: Das weiß ich nicht."

[2]) Die besondere Vorliebe, welche die Dichter im Leben (Byron, Wagner, Kleist u. a.) und im Schaffen (vgl. Kap. XVII. C. F. Meyer u. v. a.) für die Stiefschwester bekunden, geht auf einen ähnlichen Kompromißwunsch zurück,

aufs zärtlichste zugetan war (Glasenapp Bd. 1). Für die Intensität und Nachwirkung dieser Kinderneigung spricht ein Brief, den Wagner am 30. Dezember 1852 aus Zürich an Cecilie richtete und worin die Ähnlichkeit dieses Verhältnisses mit dem Goethes zu seiner Schwester Cornelie auffällt:

„Wenn du so einmal wieder Dich an mich wendest, fällt mir doch unwillkürlich unsere Jugendzeit immer ein, wo wir zwei doch eigentlich am meisten zu einander gehörten: Keine Erinnerung aus jener Zeit kommt mir, ohne daß du nicht mit darein verflochten wärest. So mag's wohl auch bei Dir gehen, und, wie man stets die Jugend für die glücklichere Zeit hält, so sehnst du dich wohl aus den Widerlichkeiten der Gegenwart auch nach dem, der Dir damals der Nächste war" (Familienbriefe).

Schon früher hatte er wiederholt versucht, besonders in der ersten Zeit seines Dresdener Aufenthalts, die in Paris verheiratete Schwester, die er erst vor kurzem verlassen hatte, zu sich zu bitten. Er lädt sie nach Töplitz ein und hält ihr vor, wie wohlfeil sich das machen ließe, mit dem Hinweis: „wir wirtschaften zusammen. . . . . Ach, wie wäre das schön" (Wagners Familienbriefe: vom 3. Mai 1842). Auch hier finden wir den typischen Wunsch nach gemeinsamer Haushaltung mit der Schwester wieder. Ebenso ist die Phantasie geheimer Korrespondenz mit der Schwester, auf die bereits bei Schiller hingewiesen wurde, bei Wagner angedeutet. Diese Phantasie, dem Schwager die geliebte Braut wegzunehmen, hat dann in der „Walküre", wo Siegmund seinem Schwager Hunding die geliebte Schwester entführt und ihn selbst im Zweikampf tötet, ihren vollendetsten künstlerischen Ausdruck gefunden. Wir erkennen diese Phantasie leicht als eine Überarbeitung der älteren und intensiveren Regung des gleichen Inhalts, die sich auf die Beseitigung des Vaters und Besitzergreifung der Mutter richtete. Wie im „Liebesverbot" ist das Motiv der Geschwisterliebe auch angeschlagen im „Rienzi", wo es Ariadno nicht gelingt, Irene zu erringen, die so ihrem geliebten Bruder erhalten bleibt und im Tode mit ihm vereint wird. Voll ausgeprägt findet sich das Motiv der unbewußten Geschwisterliebe in einem unausgeführten Entwurf: „Die Sarazenin",[1]) wo Manfred unwissentlich seine Schwester Fatime liebt; sterbend enthüllt sie ihm die verwandtschaftliche Beziehung. Die positive Ausgestaltung hat dieses Motiv endlich in der „Walküre" gefunden, in die Wagner die blutschänderische Liebe Siegmunds und Sieglindes aus der mythischen Überlieferung hinübernahm. Die Geschwister verlieben sich bei Wagner in einander, ohne ihre Verwandtschaft zu kennen, wollen aber auch nach Aufdeckung derselben nicht von einander lassen.[2]) Siegmund ent-

---

wie wir ihn beim Stiefmutter-Thema aufdecken konnten: es ist die zwar nominelle Mutter oder Schwester, der gegenüber jedoch das hindernde Moment der Blutsverwandtschaft nicht in dem strengen Sinne besteht.

[1]) Wagner: Nachgelassene Schriften und Dichtungen.

[2]) Die Inzestphantasie mit der Schwester liegt auch einem rein symphonischen Werk des polnischen Komponisten Karlowicz zugrunde. Das Orchester erzählt

führt die Schwester ihrem Gatten und zeugt mit ihr ein Kind, Siegfried, das von Mime aufgezogen wird. Neben der Rivalität mit dem Schwager (Hundig), die uns auch bei Schiller aufgefallen war, findet sich als volles Gegenstück zum Motiv der Geschwisterliebe im „Ring des Nibelungen" auch der Bruderhaß in dem feindlichen Verhältnis Mimes zu seinem Bruder Alberich. Doch ist die Inzestphantasie hier aufs höchste kompliziert durch Siegfrieds Verhältnis zu Wotan und Brünnhilde.[1] Wotan ist der Vater Siegmunds und Sieglindes, also der Großvater Siegfrieds, aber auch der Vater der Brünnhilde, in der Siegfried also seine Tante liebt. Daß der Dichter aber mit intuitiver Erfassung der mythischen Überlieferung aus seinen persönlichen Komplexen heraus diese Verbindung wie einen Inzest mit der Mutter empfand, geht deutlich aus der großartigen Szene im „Siegfried" hervor, wo der unerschrockene Held die vom Feuer umwogte Brünnhilde aus dem Todesschlaf erlöst und sie dadurch zum Weibe gewinnt, während der „geschädigte Dritte" diesmal in der Gestalt des böswilligen „Vaters" Wotan erscheint, der die Gewinnung seiner geliebten

---

das tragische Schicksal des Stanislaw und der Anna Oswiecim, eines Geschwisterpaares, das dem Programm zufolge in sündhafter Liebe entbrennt, ohne jedoch der kurzen Seligkeit Siegmunds und Sieglindens teilhaftig zu werden.

[1]) Gelegentlich hat ein geduldiger Denker unter dem Pseudonym Hugbald sich (in der Zeitschrift: Die Schaubühne) der Mühe unterzogen, das Wirrsal der Verwandtschaftsverhältnisse im Nibelungenring zu durchdringen. Als Probe diene der Anfang seiner Ausführungen: „Siegfried ist der Sohn seines Onkels und der Neffe seiner Mutter. Er ist sein eigener Vetter als Neffe und Sohn seiner Tante. Er ist der Neffe seiner Frau, folglich sein angeheirateter Onkel und sein angeheirateter Neffe. Er ist Neffe und Onkel in einer Person. Er ist der Schwiegersohn seines Großvaters Wotan, der Schwager seiner Tante, die zugleich seine Mutter ist. Siegmund ist der Schwiegervater seiner Schwester Brünnhilde und der Schwager seines Sohnes, er ist der Mann seiner Schwester und der Schwiegervater der Frau, deren Vater der Schwiegervater seines Sohnes ist. Brünnhilde ist die Schwiegertochter . . . ." und so geht es wüst weiter. Man wird dabei an eine ergötzliche Geschichte erinnert, die kürzlich von den Zeitungen als Kulturkuriosum berichtet wurde:

„(Eine komplizierte Familienaffäre.) Aus dem russischen Gouvernement Witebsk wird Petersburger Blättern folgendes Histörchen berichtet. Ein Bursche von 19 Jahren, Dimitri Kireni, heiratete vor drei Jahren eine 35jährige Witwe, Anna Skabren, die aus erster Ehe eine 15jährige Tochter, Katharina, besaß. Trotz des großen Altersunterschiedes lebte das junge Paar glücklich. Nun aber begann der Vater des Kireni, ein Mann von 50 Jahren, der jungen Katharina den Hof zu machen. Da die Geistlichkeit Schwierigkeiten in den Weg legte, wendete er sich an das Konsistorium mit dem Gesuch, das Mädchen heiraten zu dürfen. Das Konsistorium sah keinen Grund, dies zu verweigern und die Heirat fand statt. Der Ehe entsproß ein Sohn. Von dieser Zeit an begann der alte junge Ehemann Spuren von Geistesgestörtheit zu zeigen. Er verlegte sich darauf, auszutüfteln, in welchem Verwandtschaftsgrad er zu seinem Schwiegervater, zu seiner Frau, zu seinem Söhnchen und zu sich selbst stehe, und als ihm dämmerte, daß sein Söhnchen der Bruder seines Schwiegervaters, er selbst aber der Großvater seines leiblichen Sohnes, sein erster Sohn dagegen sein Schwiegervater, er selbst, der Vater des kleinen Söhnchens, zugleich dessen Stiefurgroßvater, die Mutter des Kleinen aber zugleich Stieftochter und Schwiegermutter seines Großvaters, seine Großmutter aber seine Schwägerin und zugleich die Schwiegertochter ihrer eigenen Tochter, die Mutter des Jungen zugleich eine Stiefurgroßmutter sei — da fing er an, schwermütig zu werden . . . ."

Tochter an eine unerfüllbare Bedingung knüpft. Diese der väterlichen Ersatzperson (Großvater) abgekämpfte Frau, die Siegfried aus dem Todesschlafe wachküßt, hält der unbefangene Jüngling für seine Mutter; das Bild der schlafenden Frau weckt in ihm die Erinnerung an die geliebte Mutter, die er nie gesehen hatte:

„Mutter! Mutter!
Gedenke mein!
— — — — — —
O Mutter! Mutter!
Dein mutiges Kind!
Im Schlafe liegt eine Frau;
Die hat ihn das Fürchten gelehrt! —“

Und als sich die Erwachte in Worten äußert, die unter gewöhnlichen Umständen nur einer Mutter zukommen können, da glaubt der Jüngling in dem Weib, das seine Sinne erweckt hat, die Mutter gefunden zu haben:

Brünnhilde.
„O wüßtest du, Lust der Welt,
Wie ich dich geliebt!
Du warst mein Sinnen,
Mein Sorgen du!
Dich Zarten nährt ich
Noch eh du gezeugt,
noch eh du geboren
barg dich mein Schild:
so lang lieb ich dich, Siegfried!

Siegfried
(leise und schüchtern).
So starb nicht meine Mutter?
schlief die Minnige nur?

Brünnhilde.
(lächelnd).
Du wonniges Kind,
deine Mutter kehrt dir nicht wieder.“ (Siegfried III, 3.)

Wie Siegfried in seiner Pflegemutter Brünnhilde die Geliebte findet, so tötet er seinen Pflegevater Mime und bekämpft in Wotan den Mann siegreich, der ihm die geliebte Mutter vorenthalten will. Wieder zeigt sich, daß die Person des gehaßten und beseitigten Pflegevaters direkt aus dem Leben stammt und daß die Neigung zur Mutter als zu anstößig durch die Pflegemutter und das Motiv der Geschwisterliebe vertreten ist. Aber noch eine andere Wunschphantasie des Inzestkomplexes hat in der Gestalt der Brünnhilde ihre großartigste Dar-

stellung gefunden: es ist der typische Wunsch nach Verjüngung der Mutter, der eben im Stiefmutter(Pflegemutter)-Thema seinen Ausdruck gefunden hat, welches einerseits das anstößige Verwandtschaftsverhältnis aufhebt, anderseits die Mutter so weit verjüngt, daß sie noch als Braut des Sohnes gelten kann. Diese Phantasie ist in der Brünnhildensage und den mit ihr verwandten Überlieferungen (Dornröschen), durch den langjährigen Schlaf realisiert, der die Mutter-Imago gleichsam für den Sohn konserviert.[1]) Und zwar in der bezeichnenden Weise, daß Brünnhilde noch vor der Geburt Siegfrieds in Schlaf versenkt wird in der Voraussetzung, daß nur Siegfried (der Sohn) sie aus diesem Zustand befreien könne.[2])

Ihr Gegenstück hat die „inzestuös" gefärbte Neigung Siegfrieds zu Brünnhilde im „Parsifal" gefunden, wo den unerfahrenen Jüngling ein dämonisches Weib zur Sinnenliebe zu „erwecken" versucht, aber — im Sinne des Phädraschemas — von dem durch seine Sexualablehnung standhaft gemachten Helden zurückgestoßen wird, während umgekehrt im Siegfried die mütterliche Geliebte den stürmischen Jüngling „mit der höchsten Kraft der Angst" abweist, ehe sie seinem Werben erliegt. Diese Ablehnungsgefühle sind ein spezifisches Merkmal der Identifizierung von Mutter und Geliebter, die im Parsifal so angedeutet ist, daß Kundry den „reinen Toren" durch die Erinnerung an seine Mutter Herzeleide und ihre Liebe zu verführen sucht:

die Liebe lerne kennen,
die Gamuret umschloß,
als Herzeleids Entbrennen
ihn sengend überfloß:
  die Leib und Leben
  einst dir gegeben,
der Tod und Torheit weichen muß,
  sie beut
  dir heut —
als Muttersegens letzten Gruss
der Liebe — ersten Kuß.

Nach ihrem Kuß „fährt Parsifal plötzlich mit einer Gebärde des höchsten Schreckens auf: seine Haltung drückt eine furchtbare Veränderung aus; er stemmt seine Hände gewaltsam gegen sein Herz, wie um einen zerreißenden Schmerz zu bewältigen; endlich bricht er aus."

Die Wunde! — Die Wunde! —
Sie brennt in meinem Herzen.
— — — — — — — — —

[1]) Man vergl. die S. 269 Anmkg. 2 zitierte Auffassung Stuckens vom Muttercharakter der Brünnhilde.

[2]) Hierher gehört auch das Märchen „Der König vom goldenen Berg" (Grimm, Nr. 92) dessen Deutung ich in der Abhandlung über die Lohengrin-Sage versucht habe (Anmkg. 22, S. 163).

Oh! — Qual der Liebe! —
Wie alles schauert, bebt und zuckt
In sündigem Verlangen! . . .“

Er stößt aber Kundry wiederholt heftig zurück. Die Sexualablehnung, die er da äußert, ist durch die Fixierung seiner Neigung an die Mutter motiviert und entspricht der Abwehr der verdrängten Mutterliebe.

So findet die aus der frühesten Kindheit stammende Neigung zur Mutter im letzten künstlerischen Bekenntnis des alternden Mannes ihren höchsten Abwehrausdruck, während sie sich bei dem künstlerisch noch unreifen Jüngling in naiver Offenherzigkeit in einem Schreiben verrät, das der 21jährige Wagner an seine Mutter richtete:

„Ach, wie steht doch aber über alledem die Liebe einer Mutter! Ich gehöre wohl auch zu denen, die nicht immer so sprechen können, wie es ihnen im Augenblick ums Herz ist, sonst würdest du mich wohl oft von einer weicheren Seite kennen gelernt haben. Aber die Empfindungen bleiben dieselben — und sieh, Mutter, jetzt, — da ich von Dir fort bin, überwältigen mich die Gefühle des Dankes für Deine herrliche Liebe zu Deinem Kinde, die Du ihm zuletzt wieder so innig und warm an den Tag legtest, so sehr, daß ich Dir in dem zärtlichsten Tone eines Verliebten gegen seine Geliebte davon schreiben und sagen möchte“ (Familienbriefe Nr. 4).

So sehen wir also, wie die in der allerersten Lebenszeit vom Kinde aufgenommenen und verarbeiteten Familieneindrücke in der unbewußten Konstellation unverwüstlich bestehen bleiben und von dort aus das Leben und Schaffen entscheidend bestimmen. Wir sehen die aus den wenigen primitiven Bausteinen der Kindheitseindrücke aufgebauten künstlerischen Phantasien mit beharrlicher Monotonie immer wieder die gleiche Wunschsituation herstellen und lösen: die Situation des Sohnes, der sich — wie Hamlet — mit dem zweiten Gatten der Mutter (dem Stiefvater) identifizierend, ein Liebesverhältnis stört und dem berechtigteren Rivalen das Weib entreißt, gleichsam um sich dafür zu revanchieren, daß ihm in der Kindheit die Mutter vom Stiefvater weggenommen worden war. Wir sehen, wie der Dichter nicht müde wird, diese Phantasie immer wieder zu gestalten, ja sogar wiederholt versucht, sie zu realisieren und werden so wieder darauf aufmerksam, daß die künstlerische Betätigung nicht etwa eine Art psychischer Luxus eines an Energie und Phantasie Überreichen ist, sondern dem quälenden Zwang der psychischen Selbsterhaltung entspringt, die nur mit Hilfe kolossaler Phantasiekompensationen aufrecht erhalten werden kann. Diesen Zusammenhang hat Wagner, der wie jeder echte, große Künstler tief am Leben und an sich litt, wohlgeahnt und seinen Briefen, besonders aus der Züricher Zeit, wiederholt ausgesprochen; am deutlichsten in einem Briefe an Liszt: „Mir kommen jetzt oft eigene Gedanken über die ‚Kunst‘ an und meist kann ich mich nicht erwehren

zu finden, daß, hätten wir das Leben, wir keine Kunst nötig hätten. Die Kunst fängt genau da an, wo das Leben aufhört, wo nichts mehr gegenwärtig ist, da rufen wir in der Kunst ‚ich wünschte.‘ Ich begreife garnicht, wie ein wahrhaft glücklicher Mensch auf den Gedanken kommen soll, ‚Kunst‘ zu machen[1]): nur im Leben ‚kann‘ man ja. Ist unsere ‚Kunst‘ somit nicht nur ein Geständnis der Impotenz? Gewiß besteht unsere Kunst in dieser und alle Kunst, die wir aus unserer gegenwärtigen Unbefriedigung im Leben heraus uns vorzustellen vermögen! Sie ist alle nur möglichst deutlich ausgedrückter Wunsch.“

---

[1]) Vgl. den ganz ähnlichen Ausspruch Platens S. 482.

XXIV.

Das Inzestmotiv in der modernen Dichtung.

Rück- und Ausblick.

> Krankheit ist wohl der tiefste Grund
> Des ganzen Schöpferdrangs gewesen,
> Erschaffend konnte ich genesen,
> Erschaffend wurde ich gesund.
> (Schöpfunglieder Nr. 7.)
> Heine.

Bei der Verfolgung der typischen dichterischen Motive und ihrer wechselnden Gestaltung von grauer mythischer Vorzeit bis in unsere Tage sahen wir die Dichter sich in einförmiger Monotonie mit dem allgemein menschlichen und darum ewig neuen Thema der Inzestliebe beschäftigen, das bis in die jüngste Zeit den einförmig wiederholten Stoff für eine Reihe von Dichtungen abgegeben hat. Angesichts dieser Beschränktheit im Stoff, die durch den erstaunlichen Konservativismus der Form noch deutlicher hervortritt — die Dramen Ibsens zeigen beispielsweise keinen wesentlichen Fortschritt gegenüber der analytischen Technik des fast zweieinhalb Jahrtausende früher entstandenen „König Ödipus" von Sophokles — wird es vollends deutlich, um wie viel mehr in der Kunst[1]) das Wie, die Technik und Formgebung, vor dem Was, dem Stoff, gewertet wird. Aber nicht nur gewisse ewig erneute Stoffe werden uns psychologisch aus ihren primitiven menschlichen Quellen verständlich, sondern auch ihre jeweilige Behandlung und Gestaltung haben wir als gesetzmäßigen Ausdruck des jeweils erreichten Verdrängungsstadiums, das sich in einzelnen überragenden Individualitäten manifestiert, auffassen gelernt. Zwischen diesen, das jeweilige Zeitbewußtsein repräsentierenden Marksteinen der Entwicklung finden wir Abweichungen von der Entwicklungslinie, Durchbrüche derselben und insbesondere Reaktionsversuche gegen dieselbe, die den zur Neurose tendierenden Verdrängungsprozeß aufzuhalten, zu

[1]) Die Einförmigkeit der Motive fällt in den bildenden Künsten, der Plastik und Malerei der Griechen, den Heiligenbildern der mittelalterlichen Künstler, den Landschaften und Interieurs der Moderne, deutlicher auf als in der Dichtkunst, deren geschmeidige Technik die Individualität deutlicher hervortreten läßt.

durchbrechen oder rückgängig zu machen suchen. Am Eingang der modernen dramatischen Literatur steht als einer der Bahnbrecher des „Naturalismus" in der Dichtkunst Henrik Ibsen.

Ibsen.

Auch Ibsen, der weitaus bedeutendste unter den modernen Dramatikern, bezieht seine schwersten menschlichen Konflikte fast ausschließlich aus dem offenbar in seinem eigenen Seelenleben intensiv betonten Familienkomplex.[1]) Doch äußern sich entsprechend dem Verdrängungsfortschritt die dem Inzestkomplex entstammenden Regungen vorwiegend in subtilen ethischen und psychischen Konflikten, die häufig in psychoanalytischer Weise auf dialektischem und intellektuellem Wege aufgerollt und zur Erledigung gebracht werden. An die Stelle von inzestuösen Akten, Mord und Totschlag sind hier verhaltene Zärtlichkeiten, unausgesprochene Beziehungen oder Meinungsverschiedenheiten, Debatten und Willenskonflikte getreten. Die Menschen scheitern nicht an einem äußeren mächtigen Schicksal, sondern sie gehen an ihren inneren Leiden, an der Neurose, zugrunde.

Hinter der scheinbar neuen Form und Darstellungstechnik finden wir die altbewährten typischen Motive des Inzestkomplexes wieder. Auf die Darstellung des Vaterkonfliktes in der „Wildente" und in „Gespenster" wurde bereits eingehend hingewiesen (S. 185f.), sowie

---

[1]) Über Ibsens persönliches Verhältnis zu seiner Familie ist fast gar nichts bekannt, da umfassende Publikationen noch ausstehen. Wir wissen nur, daß der Dichter frühzeitig fast alle Beziehungen zu seiner Familie löste und sich auch später immer von seinen Angehörigen abgesondert hielt, Züge, die uns als mächtige Abwehrreaktionen auf einen überstarken Familienkomplex bekannt sind. Das Verhältnis zu seiner einzigen Schwester, Hedwig, ist ein innigeres, wenn auch Ibsens Schroffheit und Menschenscheu eine Neigung kaum durchschimmern läßt. Er antwortet der Schwester monatelang nicht auf ihre Briefe, was man sehr wohl als Ausdruck seines Widerstandes auffassen kann, und in seinen Briefen spricht er von den Schranken, die zwischen ihnen stehen. So schreibt er ihr im Jahre 1869 (am 26. September aus Stockholm): „Liebe Hedwig! Monate sind vergangen, seit ich deinen liebevollen Brief erhalten habe — und erst jetzt antworte ich. Aber es steht so vieles zwischen uns, zwischen mir und der Heimat . . . Mein Blick ist in mein Inneres gewendet: da habe ich meinen Kampfplatz, wo ich bald siege, bald Niederlage erleide. Doch über all dies läßt sich nichts in einem Brief schreiben. Mache keinen Versuch mit einem Bekehrungswerk. Ich will wahr sein, was kommen soll, das kommt schon." Charakterisch ist auch Ibsens Entfremdung von seinen Brüdern. Einer Zeitungsnotiz entnehme ich, daß der einzige noch jetzt lebende Bruder Ibsens, Ole Paus Ibsen, einem Besucher gesagt haben soll: „Sie müssen sich an meine Schwester Frau Stonsland wenden, wenn Sie etwas näheres über Henrik wissen wollen. Sie war ihm auch geistig mehr verwandt als ich. Meine Laufbahn ging nach einer ganz andern Richtung und unsere Interessen liefen weit auseinander. Unsere Familie zerstreute sich ja, als der Vater starb. Henrik kam in die Apotheke zu Grimstad und ich ging zur See. Seitdem haben wir einander nicht gesehen, ja nicht einmal Briefe miteinander gewechselt und das ist jetzt sechzig Jahre her. Ich hätte ihn gewiß nicht wiedererkannt, wenn ich ihn jetzt einmal auf der Straße getroffen hätte."

auf die damit zusammenhängende Phantasie des Sohnes vom Leiden der Mutter unter des Vaters Untreue. In den der Jugendperiode angehörigen „romantischen" Dichtungen Ibsens findet der Mutterkomplex noch deutlichen Ausdruck. So in dem dramatischen Gedicht „Per Gynt", wo Mutter und Geliebte ineinanderfließen (vgl. S. 186) und in dem an Technik und Motive des Schicksalsdramas anknüpfenden Jugendwerk „Frau Inger auf Oestrot", wo die Mutter ihren außerehelichen Sohn schwärmerisch liebt, während sie gegen ihre Töchter nur Abneigung fühlt:

„Meine Töchter! Gott wolle mir verzeihen, wenn ich für sie kein Mutterherz habe. Die Pflicht der Gattin war mir Frohndienst.[1]) Wie könnte ich da meine Töchter lieben? O mit meinem Sohn war das anders! Er war das Kind meiner Seele! Er war das einzige, was mich an jene Zeit erinnerte, da ich Weib war und nichts als Weib. Und ihn hatten sie mir genommen!"

Dieser Sohn kommt unter fremden Namen in ihr Haus, und da sie ihn für den Mitbewerber ihres Sohnes um die Herrschaft hält,[2]) läßt sie ihn von einem ihrer Getreuen, Skaktavl, ermorden, was als ein Ausdruck der Abwehr ihrer Neigung zum Sohn aufzufassen ist. Der Kampf zwischen der Neigung und ihrer Abwehr, den sie im Unbewußten führt, äußert sich auch wie Olaf Skaktavl zu Stenson ins Zimmer geht, um ihn zu töten, und Frau Inger allein zurückbleibt:

„Inger (bleich und bebend). Darf ich es denn wagen — ?

(Man hört Lärm im Zimmer.)

Inger (eilt mit einem Schrei nach der Tür). Nein, nein, es darf nicht geschehen!

(Man vernimmt drinnen einen dumpfen Fall.)

Inger (hält sich beide Hände vor die Ohren und eilt mit verstörtem Blick wieder durch den Saal zurück; nach kurzer Pause nimmt sie die Hände behutsam fort, lauscht wieder und sagt): Nun ist's vorüber. Da drinnen ist es still geworden. — Du sahst es, Gott — ich bedachte mich! Aber Olaf Skaktavl war zu schnell."

Später bricht dann die Liebe zu ihrem Sohne zugleich mit der Abwehrerinnerung hervor:

„Inger (atmet schwer und fährt unter stets wachsender Wildheit fort). Niemand hat gesehen, was da drinnen geschah. Niemand kann wider mich zeugen. (Sie breitet plötzlich die Arme aus und flüstert.) Mein Sohn! Mein geliebtes Kind! Komm zu mir! Hier bin ich! Horch! Ich will dir etwas sagen! Da droben bin ich verhaßt — jenseits der Sterne — weil ich dich geboren."

---

[1]) Dieser „Glaube" des Sohnes an die Abneigung der Mutter gegen den Geschlechtsverkehr mit dem Vater ist ein typisches Motiv des Inzestkomplexes; in dem dahinter steckenden Wunsch nach der Mutter offenbart sich die mächtige inzestuöse Neigung des Sohnes.

[2]) Eine ähnliche Abwehrkonstellation des Inzestmotivs liegt dem Stoff des Demetrius zugrunde, bei dessen Gestaltung bekanntlich zwei unserer größten Dramatiker (Schiller, Hebbel) vom Tode ereilt wurden.

Sie weiß zwar noch nicht, daß sie ihren Sohn ermorden ließ, aber die gewaltsame Abwehr der Ahnung, ihren Sohn getötet zu haben, ist so mächtig, daß sich die Gegensatzwünsche zu Halluzinationen steigern. Sie hält den Leichenzug für den Krönungszug ihres Sohnes und die Trauermusik für Festklänge; sie sieht ihren Sohn auf dem Throne, während seine Leiche hereingebracht wird. Aber obwohl sie noch immer nicht erfahren hat, daß es der Leichnam ihres Sohnes ist, ruft sie beim Anblick des Sarges:

„Die Leiche? (Flüsternd.) Pfui: das ist ein garstiger Traum. (Sie sinkt auf den Hochsitz zurück.)“

An einem Ring erkennt sie endlich den Leichnam als den ihres Sohnes:

„Inger (fährt empor). Der Ring? Der Ring! (Sie eilt hin und reißt ihn an sich.) Sten Stures Ring! (Mit einem Schrei.) O Jesus Christus! Mein Sohn! (Sie wirft sich über die Bahre.)“

Auch das Symbol des gemeinschaftlichen Todes finden wir hier wieder:

„Inger (mit matter Stimme, indem sie sich halb emporrichtet.) Was mir fehlt —? Noch ein Sarg. Ein Grab bei meinem Kinde! (Sie sinkt abermals kraftlos über die Bahre.)“

Aber auch in einem der Alterswerke: „John Gabriel Borkmann“ ist die Liebe der Mutter zum Sohn angedeutet, zugleich aber ist darin die Notwendigkeit der Ablösung dieser Neigung für den Sohn, zur Entwicklung eines normalen Sexuallebens, dargestellt. Den feindlichen Brüdern,[1]) die sonst um ein Weib kämpfen, entsprechen hier die feindlichen Zwillingsschwestern, die zweimal um einen Mann kämpfen.[2]) Gunhild (Borkmann) und Ella (Rentheim) rivalisieren zuerst um den Gatten und dann um Gunhilds Sohn Erhard, den Mutter und Tante schwärmerisch lieben:

„Ella. Ich habe Erhard lieb. So, wie ich überhaupt einen Menschen lieb haben kann — jetzt. In meinen Jahren.

— —

Und deshalb, siehst du, bin ich bekümmert, sobald ich spüre, daß ihn etwas bedroht, — — — — wie diese Frau Wilton, — so fürchte ich wenigstens.“

Auf dieses Weib, das Erhard leidenschaftlich liebt, sind die beiden Schwestern eifersüchtig; aber doch nicht so, wie aufeinander: denn schließlich sagen beide:

---

[1]) Im Volksfeind stehen die beiden Brüder Otto und Hans einander als erbitterte Feinde gegenüber.

[2]) Das Motiv des zwischen zwei Frauen, einer zarten und einer dämonischen, schwankenden Mannes, das wir auf die Spaltung des Mutterideals zurückführen konnten (s. S. 107), kehrt in fast allen Dichtungen Ibsens wieder: von seinem Jugenddrama „Catilina“, dessen Held zwischen zwei Frauen steht, bis zu seinem dramatischen Epilog „Wenn wir Toten erwachen“, wo der Künstler an dieser Einstellung wächst und schließlich scheitert.

„Lieber sie als Du!

Ella. Zum erstenmal im Leben sind wir beiden Zwillingsschwestern einig."

Sie führen nun einen erbitterten Kampf um Erhard, der ihnen aber doch schließlich beiden entgleitet:

„Frau Borkmann (drohend). Zwischen uns willst du treten! Zwischen Mutter und Sohn. Du!

Ella. Ich will ihn befreien von Deinem Einfluß, — Deiner Gewalt, — Deiner Herrschaft. — — — — (mit Wärme). Ich will sein liebendes Gemüt, — seine Seele, — sein ganzes Herz —!

Frau Borkmann (erregt). In Zeit und Ewigkeit bekommst Du das nicht mehr!"

Was aber Ella ihrer Schwester nicht zu sagen wagte, das sagt sie ihrem gemütskranken Schwager, John Gabriel Borkmann, ihrem einstigen Jugendgeliebten:

„Ella. Du hast alles Menschenglück in mir getötet — — — — wenigstens des Weibes ganzes Menschenglück. Von der Zeit an, da Dein Bild in mir zu erlöschen anfing — — — — hatte es mir mehr und mehr widerstrebt, — ein lebendes Geschöpf zu lieben. — — — — Nur einen einzigen — — — Erhard natürlich. — — — — Erhard, — Deinen Sohn, Borkmann."

Auch die beiden typischen Gestaltungen des Geschwisterkomplexes haben in den uns bereits bekannten komplementären Motiven der Geschwistererkennung und der Verwandtschaftsaufhebung in Ibsens Schaffen Ausdruck gefunden. Das erste in dem „Familiendrama" Gespenster, wo sich Oswald Alving in die Tochter seines Vaters, in seine Stiefschwester Regine verliebt, ohne um die Blutverwandtschaft zu wissen. Er will sie heiraten, denn er glaubt, nur durch sie glücklich werden zu können. Seine Mutter, die Regines Abstammung kennt, wäre fast bereit, dem Glück des geliebten Sohnes nicht entgegenzutreten; aber Pastor Manders ist ganz entsetzt über den Gedanken an eine „so empörende Verbindung". Frau Alving entschließt sich also, den beiden ihr Verwandtschaftsverhältnis zu entdecken, worauf Regine das Haus verläßt. Auch Andeutungen einer tiefer gehenden Neigung zwischen Mutter und Sohn, wie sie ja dem geschwisterlichen Inzestkomplex zugrunde liegen, fehlen nicht, wie anderseits die Abneigung des Sohnes gegen den Vater scharf hervortritt.[1])

[1]) Bemerkenswert ist auch das Verhalten Engstrands seiner (angeblichen) Tochter Regine gegenüber, die er für sein projektiertes Bordell zu gewinnen sucht. Auf eine ähnliche sexuelle Beziehung zwischen einem Vater und seiner fiktiven Tochter wird in den „Stützen der Gesellschaft" angespielt. Konsul Bernick hatte einst ein Verhältnis mit einer durchreisenden Schauspielerin. Um Skandal zu vermeiden, nimmt der Bruder seiner Verlobten die Schuld auf sich und geht nach Amerika. Als er zurückkehrt verliebt er sich in das Mädchen, als dessen Vater er gilt, worüber die ganze Gesellschaft höcht aufgebracht ist. Derselbe Mann wird auch von seiner Halbschwester Lona Hessel erotisch geliebt, die ihm nach Amerika ge-

Wie hier die Liebenden einander als Geschwister erkennen, so stellt sich in „Klein Eyolf" heraus, daß die einander leidenschaftlich liebenden Geschwister nicht verwandt sind. Daß trotz dieser Verwandtschaftsaufhebung die Sexualablehnung sie von einander trennt, verrät deutlich die inzestuöse Wurzel dieser Neigung, die sich infolge der hohen Verdrängung trotz des Abwehrmotivs nicht mehr durchzusetzen vermag. Der Abwehrversuch ist eben nur ein bewußter Akt, während für das unbewußte Gefühl die Verwandtschaft und damit der inzestuöse Charakter der Neigung bestehen bleibt.

Der arme Stundenlehrer Alfred Allmers heiratet die sinnliche Rita, deren Vermögen ihm ein sorgenfreies Leben nach seinem eigenen Sinn ermöglicht. Sie bekommen ein Kind, Eyolf. Einst als Allmers das Kind behütet, lockt ihn Rita in ihr Zimmer und verführt ihn dort zum geschlechtlichen Verkehr. Das Kind stürzt unterdessen zur Erde, verletzt sich schwer und muß fortan auf Krücken gehen. Seither ist Allmers trübsinnig: er will die Schuld, die er gegen das Kind fühlt, wieder gut machen, indem er das Kind trotz seines Gebrechens zu einem glücklichen Menschen zu erziehen sucht; dieser Aufgabe will er seine ganze Zeit und alle seine Kräfte widmen. Zu diesem Entschluß hat er sich auf einer längeren Reise durchgerungen, von der er zu Beginn des Stückes eben zurückkehrt. Rita empfängt ihn abends mit allem Raffinement einer liebebedürftigen Frau, die ihren Gatten einige Wochen ohne Ersatz entbehren mußte: in einem matterleuchteten Zimmer, ganz allein, mit aufgelöstem Haar, in reizender Kleidung und mit Champagner. Er aber reagiert nicht darauf und sie vermag ihn nicht mehr zum Geschlechtsverkehr zu verlocken. Am andern Tage sagt sie ihm mit symbolischer Bedeutung:

„Du hattest Champagner und ließest ihn stehn."

worauf Allmers „fast schroff" erwidert:

„Nun ja, ich ließ ihn stehn."

Diese Vernachlässigung ihrer Person schreibt Rita mit richtigem Gefühl seiner Anhänglichkeit an seine „jüngere Stiefschwester" Asta zu, mit der Alfred bis zu seiner Verheiratung in innigem Beisammensein gelebt hat. Rita spricht nun direkt den Wunsch aus, Asta möge nicht mehr zu ihnen kommen:

„Allmers (starrt sie verwundert an). Was! Du möchtest Asta los sein?

Rita. Ja, Alfred! ja!

Allmers. Aber warum in aller Welt —?

Rita (schlingt ihre Arme leidenschaftlich um seinen Hals). Weil ich dich dann endlich für mich allein hätte."

folgt war. — Den Vater-Tochter-Komplex fanden wir auch in der „Frau vom Meere" bestimmend (vgl. S. 619, Anmkg. 3) und in „Rosmersholm" direkt bloßgelegt (S. 405). Hier ist dazu nachzutragen, daß Rebekka West nicht nur ihren leiblichen Vater geliebt hat, sondern auch sonst im Leben nach dem Vatertypus liebt, indem sie sich in eine Ehe drängt und die unglückliche Frau (Mutter) quasi beseitigt, da sie an den Gewissensbissen darüber zugrunde geht.

Aus demselben Grund sagt sie auch Allmers, es wäre ihr lieber das Kind stürbe oder wäre gar nicht geboren worden, als daß es sie der Liebe des Gatten beraube. Als dann der Kleine wirklich tödlich verunglückt, macht sich die Mutter Vorwürfe, den Tod durch ihren Wunsch verschuldet zu haben.[1])

Dieses Schuldgefühl bezieht sich aber bei Allmers mit tieferer Bedeutung auf den abgelehnten Geschlechtsakt, während dessen den Knaben das Unglück trifft. Die Sexualablehnung Alfreds seiner Frau gegenüber ist mit tiefer psychologischer Einsicht in der infantilen Fixierung seiner Libido an die Schwester begründet und die Verknüpfung dieser Beziehung mit den dem Sohne geltenden Schuldgefühlen ist durch den Namen Eyolf hergestellt. So pflegte nämlich Alfred in der Zeit ihres Beisammenlebens seine geliebte Schwester heimlich zu nennen, und dies hat er Rita in einer heimlichen Stunde erzählt, welche ihn unbewußt an seine Liebe zur Schwester mahnen mußte, auf deren bewußte Reminiszenz er aber ablehnend reagiert:

„Rita. Nanntest du sie (Asta) früher nicht Eyolf? Ich glaube, du sagtest es einmal — in einer heimlichen Stunde. (Nähert sich.) Hast du sie vergessen — diese himmlische Stunde, Alfred?

Allmers (weicht zurück, wie wenn ein Grauen ihn erfaßte). **Ich weiß nichts! Ich will nichts wissen!**

Rita (ihm nach). Es war in derselben Stunde, — da dein anderer kleiner Eyolf zum Krüppel wurde"! —

Die diesem ganzen wirr verschlungenen Gefühlskomplex zugrundeliegenden unbewußten Phantasien glauben wir am besten mit den Worten Pfisters wiedergeben zu können, der diese Dichtung als Beleg für die intuitive Seelenkenntnis des Dichters herangezogen hat.[2]) „Der kurze Liebestaumel gilt in Wirklichkeit der Schwester. Das Kind, das ihren Namen führt, hat er sich von ihr gewünscht. Daher kann Frau Allmers es auch nicht lieben. Sie erklärt selbst, daß die Tante zwischen ihr und dem Söhnchen stehe[3])

[1]) Die sinnliche Mutter haßt zwar ihren kleinen Sohn und wünscht ihm den Tod, weil der Vater seine ganze Liebe dem Knaben zuwendet und sie selbst vernachlässigt; sie tötet aber den Sohn nicht (wie es etwa der Vater täte), sondern sie verdrängt die Mordimpulse, deren Vorhandensein sich in ihren Zwangsvorwürfen äußern, sie habe den zufälligen Tod des Knaben verschuldet. Das Verbrechen ist so hier durch die Neurose ersetzt, weil die ursprünglich vorhandene Liebesregung, ähnlich wie in „Hamlet", den Mordimpuls hemmt. Hier ist auch an die Zwangsvorstellung vom Glauben an die Wirkung des Wunsches („Allmacht der Gedanken") bei **Grillparzers** Bruder Karl zu erinnern: weil er wünscht (im Unbewußten), es möge dem Bruder etwas zustoßen, glaubt er, das Unglück sei eine Folge seines Wunsches und quält sich (Abwehr) mit Selbstvorwürfen. Auf den ähnlichen Glauben des **Baumeisters Solneß** wurde schon hingewiesen.

[2]) „Imago", I, 1912, 1. Heft, S. 72.

[3]) Dasselbe Motiv kehrt in dem zeitlich folgenden „John Gabriel Borkmann" wieder (vgl. oben).

. . . ahnt die Unglückliche, daß die Rivalin mit dem geliebten Gatten in verdrängter Inzestliebe verbunden ist. Das Schuldgefühl Allmers geht tatsächlich auf diese inzestuöse Neigung . . . Der Geschwisterkomplex, der auch die Schwester an der Übertragung auf einen andern verhindert, geht bei Allmers auf den Mutter- und Vaterkomplex zurück: Er will gutmachen, daß der Vater gegen Mutter und Schwester hart war. In dem Bestreben, des Vaters Fehler gut zu machen, identifiziert er sich erst recht mit ihm, indem er das eigene Weib schlecht behandelt".

Daß die Sexualablehnung, die Allmers äußert, mit der infantilen Fixierung seiner Neigung an Asta zusammenhängt, wird vom Dichter selbst — wenn auch unbewußt — angedeutet:

„Asta. Geh zu Rita. Ich flehe dich an —

Allmers (entzieht sich ihr heftig). Nein, nein, — kein Wort davon! Sieh ich kanns nicht. (Ruhiger.) Laß mich hier bei dir bleiben. . . . . . . Ich habe dich lieb gehabt.

Asta. Von Kindheit an". —

Aber auch Asta liebt ihn und deswegen kann sie den Ingenieur Borgheim nicht heiraten:

„Allmers. Doch, doch, — sage mir bloß, warum du nicht kannst —

Asta. Ach nein! Ich flehe dich an — frag mich nicht. Denn sieh, das ist mir so peinlich."

Sie wehrt aber ihre Neigung zu Allmers ab.

„Allmers. Rita und ich können fortan nicht zusammen leben.

Asta. Aber du bist doch nicht der Mann, allein zu stehen.

Allmers. O doch! War ichs doch früher.

Asta. Früher, ja wohl. Da war ich auch bei dir.

Allmers. Und zu dir Asta, will ich denn auch jetzt heimkehren.

Asta (weicht ihm aus). Zu mir! Nein, nein, Alfred! Das ist ganz unmöglich.

Allmers. Du liebe, liebe Schwester. Ich muß zu dir zurück. Heim zu dir, um mich zu läutern und zu veredeln nach dem Zusammenleben mit —

Asta (empört). Alfred, — du versündigst dich an Rita!

Allmers. Ich habe mich an ihr versündigt. Aber nicht damit. Denke zurück, Asta, — an die Zeit unseres Zusammenlebens. War sie nicht von der ersten bis zur letzten Stunde wie ein einziger hoher Festtag?

Asta. Das war sie, Alfred. Aber so etwas läßt sich nicht noch einmal erleben.

Allmers (bitter). Meinst du, daß mich die Ehe rettungslos verdorben hat?

Asta (ruhig). Das meine ich nicht.

Allmers. Gut, so wollen wir unser altes Leben wieder aufnehmen.

Asta (bestimmt). Das können wir nicht, Alfred.

Allmers. Und wir können es doch. Denn die Geschwisterliebe —

Asta (gespannt). Was ist mit ihr —?

Allmers. Sie ist das einzige Verhältnis, das dem Gesetz der Wandlung nicht unterworfen ist.“

Und nun folgt die Abwehr der inzestuösen Geschwisterliebe, die in der Enthüllung besteht, daß die beiden eigentlich keine Geschwister seien.

Asta hat das den Briefschaften entnommen, die sie am Morgen nach der Ankunft Allmers gebracht hat; Allmers aber weiß es noch nicht. Schon vor der eigentlichen Enthüllung spielt Asta darauf an, daß sie vielleicht doch nicht vom selben Vater wie Allmers stamme:

„Asta (leise). Mutter war wohl auch nicht immer, wie sie hätte sein sollen.

Allmers. Vater gegenüber, meinst du?

Asta. Ja. —“

Und in der Enthüllungsszene, wo Allmers darauf zu sprechen kommt, die Geschwisterliebe sei das einzige Verhältnis, das dem Gesetz der Wandlung nicht unterworfen sei, heißt es weiter:

„Asta (erbebt und sagt leise): Wenn nun aber ein solches Verhältnis nicht — nicht unser Verhältnis ist?

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Ich habe nicht das Recht, den Namen — deines Vaters zu tragen.

— — — — — — — — — — — — — —

Du bist nicht mein Bruder, Alfred.“

Daß wir es hier mit der Abwehr der blutschänderischen Neigung zu tun haben, geht auch daraus hervor, daß sich die Enthüllung nur darauf bezieht, Asta sei nicht nur nicht die leibliche Schwester Alfreds, sondern nicht einmal seine blutsverwandte Stiefschwester, obwohl sie ja offiziell doch seine Stiefschwester ist; denn sie stammt aus der zweiten Ehe von Alfreds Vater; daß aber Alfreds Vater nicht auch ihr Vater ist, tangiert eben nur die Blutsverwandtschaft und nicht auch die nominelle Verwandtschaft. Allmers nennt sich auch nach wie vor ihren Bruder, er will sie trotz der Enthüllung zum Bleiben bewegen:

„Allmers (in verhaltener Erregung). Bleib — und teile das Leben mit uns, Asta. Mit Rita. Mit mir. Mit mir — deinem Bruder.

Asta (reißt entschlossen ihre Hand zurück). Nein. Ich kann nicht.“ —

Sie trifft dann eilig ihre Anstalten zur Abreise; beim Abschied sagt

„Allmers (leise in Spannung). Was heißt das, Asta? Das sieht ja aus wie eine Flucht.

Asta (in stiller Angst). Ja, Alfred, — es ist auch eine Flucht.

Allmers. Eine Flucht — vor mir!

Asta (flüsternd). Eine Flucht vor dir — und vor mir selbst.

Allmers (weicht zurück). Ah —!“

Die Abwehr (Flucht) ist stärker als die inzestuösen Regungen. Mit der fortschreitenden Sexualverdrängung, die bei Ibsen schon fast an der Grenze angelangt ist, wo ihre Mechanismen zur Neurose führen oder bewußt werden müssen, tritt die Abwehr immer mächtiger in den Vordergrund; und während bei Goethe (Die Geschwister) die Wunscherfüllung durch Ablenkung des Bewußtseins von der verpönten Inzestverbindung noch ermöglicht wird, scheitert sie hier an der fortgeschrittenen Verdrängung.

Das Inzestmotiv in der zeitgenössischen Literatur.

> „In dem Verhältnis der Eltern zu ihren Kindern vermag sich der ganze Kreis menschlicher Empfindungsfähigkeiten aus Torheiten, Lastern und göttlichen Herrlichkeiten zu vollenden.“ —
>
> „Der Mann, der seiner Mutter und Schwester feindlich gegenüber steht, wird auch seine Gattin niemals mit rechter Innigkeit lieben können. Alle Früchte der Liebe ziehen ihre Kraft aus derselben Wurzel.“
>
> Gabriele Reuter.

In scheinbarem Gegensatz zu dem im Verlaufe unserer Untersuchung wiederholt nachdrücklich betonten und aufgezeigten Verdrängungsfortschritt im Gesamtseelenleben der Menschheit findet sich in der modernen Dichtung das Inzestmotiv in allen seinen Varianten, insbesondere aber in seinen vollbewußten Gestaltungen, mit überraschender Häufigkeit, so daß es der Arbeit eines einzelnen unmöglich wird, eine auch nur annähernd vollständige Übersicht zu liefern. Wir müssen uns daher auf wenige bedeutsamere Erscheinungen beschränken und wenigstens versuchen, die wichtigsten Typen zu charakterisieren. Vorher wollen wir jedoch versuchen, die Häufigkeit und Aufdringlichkeit des Inzestmotivs in der modernen Dichtung mit dem Verdrängungsfortschritt in Einklang zu bringen. Wenn behauptet wurde,[1] „daß die moderne Literatur so auffällig und mehr als andere Zeiten zu sexuellen Themen und deren freier Behandlung neige,“ so ließe sich dagegen zunächst rein äußerlich geltend machen, daß bei Betrachtung der zeitgenössischen Literatur jene automatische Sonderung

[1]) Eulenburg: Sadismus und Masochismus (2. Aufl. 1911, Bergmann, Wiesbaden).

in die vermöge ihres Wirkungsgehalts dauernd fortlebenden und die bald dem Vergessen anheimfallenden Dichtungen noch nicht stattgefunden hat und daß die vorzeitig von der Bildfläche verschwundenen Werke anderer Zeiten uns vielleicht ein ähnliches Bild für andere Literaturepochen zeigen würden, wie man es für die gegenwärtige ausschließlich behaupten will.[1]) Diese Möglichkeit, auf die übrigens kein allzugroßes Gewicht zu legen ist, würde durch die psychologisch nahegelegte Tatsache gestützt, daß gerade die unverhüllt sexuellen Literaturprodukte, die sich ja mit jeder Generation erneuern, am ehesten von der literarischen Bildfläche verschwinden, während — wie wir zu zeigen versuchten — gerade die Werke, die einer hochwertigen Verdrängungs- und Sublimierungsarbeit ihr Entstehen verdanken (z. B. Hamlet), Jahrhunderte hindurch jung und wirkungsvoll bleiben, gerade weil sie der fortschreitenden Verdrängungswirkung, in der ihr Schöpfer seiner Zeit weit voraus war, immer besser entsprechen. Wir wollen aber damit nicht in Abrede stellen, daß tatsächlich die moderne Literatur in weitgehendem Ausmaße zu unverhüllter Darstellung sexueller, besonders inzestuöser Themen neigt, um so weniger, als wir glauben, diese Tatsache vom psychoanalytischen Standpunkt würdigen und verstehen zu können. Wir haben bereits in der Einleitung (S. 19) ausgeführt, daß gerade die fortschreitende Verdrängung im Seelenleben der Menschheit zu ihrer notwendigen Kompensation eine immer weitergehende Vervollkommnung des Bewußtseins mit sich bringt, so daß die ursprünglich verdrängten Regungen unter den gesteigerten Verdrängungsansprüchen immer mehr der Herrschaft des Bewußtseins unterworfen werden müssen. Die Beherrschung der verdrängten (Inzest-)Regungen, die früher noch auf dem Wege unbewußter Projektion und Abreaktion im Kunstwerk möglich war, gelingt unter dem wachsenden Druck der Verdrängungsneigung nur mehr der bewußten Erfassung und Erledigung. Daß uns die Entwicklung der inzestuösen Motivgestaltung im großen ganzen diesen praktisch-psychoanalytischen Grundsatz verwirklicht zeigt, ist uns eine Gewähr dafür, daß wir mit unserem Verständnis auf dem richtigen Wege sind. Wie sehr diese „Wiederkehr des Verdrängten aus der Verdrängung“ (Freud) anderseits aber der Neurose nahesteht und letzten Endes der künstlerischen Produktion widerstreben muß, das wollen wir nach einem flüchtigen Überblick über das Inzestthema in der modernen Literatur am Schlusse unserer Ausführungen rück- und ausblickend betrachten.

In der folgenden Skizze kann natürlich nicht im einzelnen auf das Seelenleben und gesamte Schaffen der einzelnen Dichter rekurriert werden. Nachdem wir an einigen überragenden Dichterindividualitäten die Bedeutsamkeit des Inzestkomplexes für das Leben und Schaffen der künstlerischen Persönlichkeit durch Vertiefung in das Detail der

[1]) Man vgl. z. B. die (S. 434 f.) gegebene Charakteristik des französischen Rokoko.

Biographie und der Schöpfungen in ihrer Vergleichung miteinander aufgezeigt haben, soll hier umgekehrt die Beliebtheit und Häufigkeit des Inzestthemas bei verschiedenen in ihrem menschlichen und künstlerischen Werdegang durchaus voneinander abweichenden Dichtern, als Beweis für die psychische Bedeutsamkeit des Inzestkomplexes überhaupt und damit indirekt wieder bei der einzelnen dichterischen Individualität angesehen werden.

Zur Vervollständigung des Bildes von der Häufigkeit und Art der Behandlung der Inzestmotive in der zeitgenössischen Literatur sei neben den zahlreichen einzeln verstreuten Hinweisen [1]) auf die Gruppierungen des Kampfes zwischen Vater und Sohn (S. 185 bis 187) und der Liebe zwischen Vater und Tochter (S. 406 f.) in der modernen Literatur hingewiesen. Ferner auf die zahlreichen Beispiele, die Kap. XVII, 1 und 2 beim Motiv der Geschwister-Erkennung und Verwandtschafts-Aufhebung aus der modernen Literatur beigebracht wurden (Heimann, Kraus, Zahn, Bahr, Heyse, Jensen, Sachs u. a.). An diese beiden Motivgestaltungen wollen wir nun hier anknüpfen. Zunächst seien einige Gestaltungen genannt, wo die inzestuöse Fixierung mit feinem psychologischen Empfinden zur Liebes- und Sexualunfähigkeit fremden Personen gegenüber führt.

In der Novelle „Untrennbar“ (Engelhorn II, 7, 1885) hat Adolf Wilbrandt die tiefe Zuneigung zweier Geschwister zueinander dargestellt, deren Liebe so aneinander fixiert ist, daß sie zur Übertragung auf Personen des anderen Geschlechtes unfähig bleiben. Erst rettet die Schwester den Bruder, an den „ihr liebevolles Herz sich mit einer gewissen schwärmerischen Innigkeit gehängt hatte,“ aus den Banden einer Frau und des Todes, dann befreit der Bruder, der „anfangs eifersüchtig auf den Geliebten“ der Schwester ist, sie von diesem, indem er ihn im Duell tötet: der Sterbende gesteht, daß er von Anfang an die Absicht hatte, den Bruder zu töten. Die Geschwister leben dann neben- und füreinander, aneinander gekettet. Der Bruder sagt: „Nur so eine wie Susanne könnt' ich lieben!“ Und später lehnt er die Heirat mit einem Mädchen ab, weil „sie nicht von der Susannen-Rasse ist; und ich nur mit einer von dieser Rasse leben kann; aber die find' ich nicht. — Ja, mein Teurer! fuhr er fort, zu mir gewandt und mit tragikomischem Gesicht: das ist das Unheimliche, das tief Erschütternde in meinem Leben, das dieses Madchen da (er deutete auf Susanne) mir die anderen Weibsen immer wieder verleidet; daß sie mir eine richtige, lebenslängliche Ver-

---

[1]) Vgl. die Phädra-Dichtungen von d'Annunzio (S. 162) und Limbach (S. 161), Althof: „Der heilige Kuß“ (S. 146), Bisson „Die fremde Frau“ (S. 172[1]), Borngräber „Die ersten Menschen“ (S. 557), die Gestaltungen der Rivalität mit dem Vater bei Gorki (S. 145), Hardt „Ninon“ (S. 101[1]), Hegeler „Pastor Klinghammer“ (S. 450), Hofmannsthals Nachdichtungen der antiken Inzesttragödien (S. 243 f., 327 f.), Langs „Lucretia Borgia“ (S. 385[1]), Lynkeus' Mutterinzest-Novelle (S. 265[1]), Schmidtbonn „Der Graf von Gleichen“ (S. 107[3]), Schönherr „Erde“ (S. 83[1]), Shaw's „Messalliance“ (S. 163), Strindbergs „Vater“ (S. 32[1]) und Verhaerens Tragödien (S. 128[3], 187, 451[2]).

liebung unmöglich macht.“ — Bezeichnend für die gegenseitigen „Rettungsphantasien“ der beiden Geschwister ist es, daß der Bruder dann die Schwester, die ihm einst das Leben gerettet hatte, später durch sorgsame Pflege vom Tode errettet und schließlich auch aus einem brennenden Hause rettet (vgl. Nathan der Weise); dabei holt er sich den Todeskeim und die Schwester beschließt, mit ihm vereint zu sterben (Todessymbolik).

In einer Novelle „Schauspielerin“ (Wiener Verlag, 1906) hat Heinrich Mann mit psychologischem Feingefühl die aus der Gebundenheit im Inzestkomplex entspringende psychische Impotenz des Mannes und Anästhesie der Frau künstlerisch dargestellt. Ihrem Vetter, der sie leidenschaftlich begehrt, sagt Leonie, „sich fassend, mit einer herrischen Begeisterung, worin ein Geheimnis mitklang: ‚Keine Berührung: nie! Meinen Körper kann ich keinem geben: solange ich lebe nicht! . . .‘ Er dachte: Will sie sagen, daß sie krank ist? . . . Auf diese Weise war nicht er allein der Verschmähte. Sie verschmähte alle.“ Nur einem, dem jungen Rothaus, würde sie sich hingeben. „Er könnte mich morgen haben.“ Aber der verschmäht sie und nicht nur sie, sondern gleichfalls alle. „Er ist in der Liebe eine Art Monstrum.“ Seine Sexualablehnung äußert sich in charakteristischer Weise: „Zwei Körper, die alle Reinlichkeit und Zurückhaltung so weit vergessen müssen, daß sie das ganze Leben lang einander —: unfaßlich! Niemals mehr sich allein gehören zu sollen, seine Haut vor der Reibung durch eine andere nicht retten, seinen Atem nicht von der Vermischung mit einem anderen rein erhalten zu können.“ Der Vetter Kapellmeister ahnt in diesem Verhalten das Abnorme: „Eines sag' ich dir: wer die körperliche Liebe schmutzig findet, wer, sei es unter was für einem Vorwand, seinen Körper nicht mit andern in Berührung bringen will, ist unfehlbar ein haarsträubender Egoist.“ Und dann raten Leonie und ihr Vetter mitsammen: „Stell dir ihn, bitte vor: was kann ihn denn hindern?!‘ Der Kapellmeister sagte zunächst: ‚Vielleicht fehlen ihm die natürlichen Mittel?‘ ‚Nein — das glaub ich nicht,‘ versetzte Leonie mit Überzeugung. ‚Oder er hat — andere Liebhabereien, über die er die Welt täuschen möchte, dadurch, daß er sich öffentlich mit einer Frau zeigt.‘ ‚Daran hab ich auch schon gedacht. Es ist aber nichts damit: der Zustand, in dem wir manchmal gewesen sind, den mimt keiner! . . .‘ ‚Da muß wirklich schon eine ganz blödsinnige Psychologie zusammenkommen, damit einer von dir sich drückt.‘ Aber wieso? Sie rieten weiter. Nahm er mit abnormer Sinnlichkeit alles vorweg in der Phantasie? So etwas gab es.“ Auch durch die späte Enthüllung des Dichters kommt nicht viel Klarheit in die Sache, außer der Andeutung einer psychischen Impotenz, deren Wurzeln aber nicht klar gelegt werden: „Er hatte mit zwanzig Jahren erfahren, daß er nicht lieben konnte; es war eine halb verstandene Erfahrung gewesen, diese an seiner ersten Geliebten. Vielleicht würde er sich niemals einer Frau genähert haben, hätte er nicht gehört oder gelesen von einem Vorgang namens Liebe. Er hatte geglaubt, ihn in sich zu bemerken; und der Besitz der Frau schnitt ihn plötzlich ab. Er hatte Lust, sofort weiterzugehen, nötigte sich zum

Bleiben, durch Bedenken und mit Hilfe von Neugier — und wohnte, lichten Geistes, den dunklen, unwissenden Regungen der anderen Seele bei . . . Die Liebende begriff, mit Sträuben, seine Nüchternheit . . . Bei der Trennung äußerte sie Verachtung und verbarg er Scham . . . Eine verfehlte Gelegenheit oder eine fälschlich ergriffene. Jenes Geschöpf war zu einfach gewesen für ihn, vielleicht zu klein. Darauf lernte er die hysterische Leidenschaftlichkeit kennen und das Untergehen in einer Frau von großartiger, die Grenzen des Menschlichen streifender Sinnlichkeit — und brauchte zehn Tage, bis er unumstößlich wußte, er habe gelogen, habe sich in fremde Schicksale einschleichen wollen und sei gescheitert. Hinter ihm lag auch jenes fragwürdige Erlebnis mit einem ganz jungen, unberührten Mädchen aus seinen Kreisen, das mehrere Nächte bei ihm verbrachte, auf seinem Lager, in seinen Armen: und dem er Schonung versprochen hatte. Warum brach er zuletzt sein Wort? Was mit seltsamem Lauschen begonnen hatte, endete wie immer in angewidertem Alles- und Nichtswissen. Diesmal hatte er gespürt, die Liebe forme sich; — und die Überrumpelung des Fleisches zerriß sie jäh. Er haßte es nun, das Fleisch. Er beschloß, ihm nie wieder zu erliegen. Er machte aus seiner Schwäche eine Kraft, rechnete sich seine Enthaltsamkeit als Selbsterhöhung an, das schlechte Gewissen in seinen Begehrlichkeiten als edle Scheu des Einsamen, nannte gemein, was bis zu ihm nicht reichte, und schmutzig, was er nicht begreifen konnte. Als er Leonie zu begehren anfing, kehrte aus siebenjährigem Schatten der Abschiedsblick seiner ersten Geliebten zurück zu ihm und das fragende Grauen in ihren erweiterten Augen. Niemals mehr! Sterben für eine Frau, ohne sie besessen zu haben: aber nicht noch einmal diesem Blick begegnen! Er sah ihn voraus in Leonies liebendem Gesicht; jedesmal, wenn sie und er ihre Arme schon öffneten, sah er das Gesicht der Trennungsstunde voraus, nachdem sie ihn erkannt haben würde, und floh." Als tiefste Wurzel dieser Sexualablehnung ergibt sich aus der Dichtung die inzestuöse Fixierung, eine Begründung, welche Leonie bedeutsam in Erwägung zieht: „Das ist doch nicht menschenmöglich: nur weil er sich in den Kopf gesetzt hat, ich sei seine Schwester?"[1]) Diese Vorstellung kehrt immer wieder: „Da kam er auf Liebe und plötzlich fiel das Wort Schwester. Es fiel wie ein Stein in einen Brunnen. Leonie sah ihm nach, betäubt durch solche Tiefe." Und an einem Abend, als sie in ihren höchsten Erwartungen wieder von ihm enttäuscht wird, heißt es: „Ich bin ja Ihre Schwester?' fragte sie. Es verlief Zeit. Dann er, langsam: ‚Aber, wissen Sie vielleicht das vom König von Ägypten? Ein sehr einsames Individuum. Er berührte nie die Leiber der Fremden; er konnte nur eine heiraten: seine Schwester. . . .' ‚Es ist wahr,' sagte er, ‚wir sind keine Pharaonen!'" Und an einer anderen Stelle heißt es direkt: „Wenn es eine Frau war, dann war sie viel mehr als eine Geliebte. Ihr gehörte die Schwester-

[1]) Auch in Strindbergs Roman „Die gotischen Zimmer" glaubt der Held in seiner Braut, von der ihn immer wieder etwas trennt, das Urbild der Schwester wiederzuerkennen.

seele, — und der Zauber ihres Geschlechtes war enthalten in einem Fleisch, das eine namenlose Verwandtschaft zu weihen schien. Der Gedanke, es zu berühren, schlug einen mit dem heiligen Grauen, das den Inzest umgab. Man trat zurück; man liebte sich in Gedanken, ohne daß sich auch nur die Hände streiften. So war hier das Schicksal . . . Und ihre schwesterlichen Augen waren groß auf ihm.“ — Aber auch ihre Leidenschaft ist geschwisterlich betont, wie ja auch ihre Liebesunfähigkeit durch die Abweisung des Vetters inzestuös motiviert erscheint: „Komm zurück und nenne mich Schwester, wenn du willst, ich habe nicht den Mut, mich wegzuwenden.“ — „Sie liebte ihn! Ihr Gefühl war nicht schwesterlich, o gar nicht schwesterlich. Daß sie sich hatte täuschen können.“ Die Entsagung dieser Liebe macht sie krank. „Das weibliche Leiden, das schon bei der Rückkehr aus ihrem ersten Engagement einen lässigen Reiz über sie verhängt hatte, brach heftiger aus und ermattete sie.“ Sehr fein weiß der Dichter die psychischen Folgen dieser erzwungenen Abstinenz zu schildern: „sie fanden nicht den Mut, Verzicht zu tun auf ihre unfruchtbaren Erregungen, in die sich nun Feindseligkeit mischte. . . . Nur auf Umwegen, nur versteckt, gaben sie, was allzu sehr drängte, preis; verrieten, daß sie sich zusammen nur ein Leben wünschten.“ — „Ihr Schlaf fing an auszubleiben. . . . In der Schlaflosigkeit bildete sich eine angstvolle Unruhe, kribbelnd, unerträglich — und die Wut, die ihr Körper hervorbrachte, warfen ihre Gedanken auf irgend einen: auf eine Schneiderin, einen Kollegen.“ — „Sie zeigte sich mehr als je geneigt, für das eine große Versagte ihre Sinne durch eine Menge unwichtiger Liebkosungen zu entschädigen und Wohlleben einzutauschen statt Liebe . . . und als könnten ihre Sinne, denen das eine versagt ward, sich an vergeblichem Ersatz dafür nicht genug tun, ward sie Feinschmeckerin, hängte sich an eine Champagnermarke, an eine Zigarette.“

In Karl Borromäus Heinrichs Erzählung „Menschen von Gottes Gnaden“ (Alb. Langen, München 1910) liebt Miéville, der spätere Pater Bonaventura, die Komtesse Riom, deren frappante Ähnlichkeit mit ihm auffällig ist. Sie heiratet seinen Freund, den Baron Frangart, und Miéville entsagt dem Leben und der ihm geneigten Komtesse, die sich als seine Halbschwester herausstellt. Wie in der Novelle Manns führt auch hier die Fixierung auf die Schwester beim Leutnant Miéville zur Sexualablehnung: „Seit einer Woche habe ich Urlaub. Und heute habe ich zum siebenten Male eine Kokotte ins Hotel eingeladen. Jedesmal eine andere. Keine habe ich berührt. Jeder habe ich hundert Franken geschenkt. Und zu jeder habe ich gesagt: ‚Du muß mit mir beten für das Wohl einer Dame!‘ Eine hat mich gefragt: ‚Ist das eine neue Perversität?‘“ Die Erzählung schildert weiterhin das Sonderlingsleben des jungen Barons Frangart, der ebenfalls eine große Ähnlichkeit mit Miéville zeigt, und von diesem mit väterlicher Liebe bedacht wird. Der früh verwaiste Knabe, der die Verwandtschaft und geheime Neigung seiner Mutter zu Miéville ahnt, bleibt zeitlebens einsam. Außer seiner schönen zarten Mutter,

die er mit ausgesuchter Höflichkeit behandelt, tritt er keinem weiblichen Wesen nahe, obwohl seine Schönheit ihm viele geneigt machte, und jagt sogar die junge Frau seines Dieners aus dem Hause, weil es ihn „anekelt". Er vermag auch kaum die treue Anhänglichkeit seines Schulkameraden Schlagintweit zu erwidern. Sein letzter von narzistischer Einstellung diktierter Versuch, einen Knaben aus dem Findelhaus zu adoptieren, den er so kleidet, wie er selbst als Kind gegangen war, und „sich selbst auf den Knaben zu übertragen", mißlingt, da der Junge, statt seinem Vorbild wesensgleich zu werden, es nur geschickt kopiert; so kommt es zur Abwehr dieser Einstellung: „. . . retten Sie mich, befreien Sie mich . . . vor diesem Echo, vor diesem Spiegel, vor dieser wechselnden Maske, vor diesem Chamäleon!"

Emil Strauß' Novelle „Schwester Euphemia" („Hans und Grete", Berlin, Fischer, 1909) schildert, ins englische Mittelalter zurückgreifend, in legendarischer Form die Geschichte der Königstochter Philippa, die den eigenen Bruder liebt und dagegen mit allen seelischen und körperlichen Kräften kämpft. Sie geht in die Fremde, dient als niedrige Magd, sieht aber in ihrem jungen Retter, der in ihr Ersatz seiner toten Schwester findet, nur das Bild des geliebten Bruders. Sie wird büßende Nonne, aber es hilft nichts; das süße, sündige Gefühl läßt sie nicht aus, und sie geht daran zu Grunde.

Im „Prinz Kuckuck" von Otto Julius Bierbaum ist eines der wichtigsten Momente der Kampf eines Bruders um seine Schwester, die der als Vetter und Mündel von der Pubertät an mit den beiden Geschwistern aufwachsende Held des Romans begehrt und endlich erobert. Der Bruder ist an die Schwester fixiert, ohne daß es zu wirklichem Inzest gekommen wäre. Diese Fixierung bewirkt bei ihm Impotenz gegenüber den Frauen (vgl. Manns Novelle) und ausschließliche Homosexualität (vgl. Heinrichs Erzählung.) Der Bruder unternimmt gegen den reichen, schönen und wegen seiner Sexualkraft beneideten und verachteten Nebenbuhler einen Mordversuch, bei welchem er selbst getötet wird. Das Inzestmotiv zur Mutter spielt eine geringere Rolle, ist aber in seiner Beziehung zum Familienroman-Komplex, dem Leitmotive des ganzen Buches, auch zur psychoanalytisch richtigen Entwicklung gebracht (nach einer freundl. Mitteilung von Dr. Federn). In desselben Dichters Geschichte „Somalio Pardulus" (illustriert von Kubin) ist ein bewußter Geschwister-Inzest dargestellt.

Damit gehen wir zu den in der modernen Literatur überaus häufigen Darstellung des wirklich und bewußt vollzogenen Geschwisterinzests über. In der Novelle „Verstörte Zeit", der ersten Erzählung des unter dem Titel „Frühschein, Geschichten vom Ausgang des großen Krieges" zusammengefaßten Zyklus, hat der vor wenigen Jahren verstorbene J. David den bewußten Inzest zwischen Geschwistern desselben Vaters, aber verschiedener Mütter, behandelt. Auch hier findet sich das typische Motiv, daß der Bruder die Schwester erst als erwachsenes Mädchen sieht und sich so leidenschaftlich in sie verliebt, daß er selbst dem Vater, der

mit Gericht und Strafe droht, trotzt, weil die beiden nichts Verwerfliches in ihrer Liebe empfinden, die vom Dichter in die wilde Schreckenszeit des Krieges verlegt wird. Neben der leidenschaftlichen Geschwisterliebe tritt die erbitterte Feindschaft zwischen Vater und Sohn aufdringlich hervor, die schließlich den alten Hirschvogel zum Rächer an seinen Kindern werden läßt.

Die leidenschaftliche, an Raserei grenzende Leidenschaft des Bruders für die Schwester hat der polnische Dichter Stanislav Prżybyszewski in seiner Phantasie „De profundis" dargestellt, die er seiner Schwester und seinem Weibe widmet. Der Held der Geschichte liebt seine Schwester Agaj, auf die seine Frau mit Recht eifersüchtig ist: „ich habe Angst, daß du sie mehr liebst wie mich." — „Sie liebt dich eigentlich gar nicht wie eine Schwester. Ich habe nie etwas Ähnliches unter Geschwistern gesehen!" Sehr fein ist vom Dichter die infantile Wurzel dieser Leidenschaft aufgedeckt: „Du warst wohl zwölf Jahre damals, dreizehn — wie? Du hattest Angst vor dem Gewitter und kamst zu mir ins Bett, ich sollte dir Märchen erzählen . . . Du warst so verwöhnt, du schliefst ja immer bei mir . . . Und da plötzlich: dies furchtbare minutenlange Krachen und Bersten, als der Blitz dicht neben unserem Hause in die Pappel einschlug! Da warfst du dich zitternd an meine Brust und preßtest dich so fest an mich . . . noch fühl ich deine mageren Händchen um meinen Körper geschlungen und deine zarten Beine sich mit kranker Hitze in mich hineinglühen. Damals hattest du auch Fieber. Du hattest immer Fieber." Aber auch bei ihm stellen sich diese Fieberphantasien, zugleich mit den Gedanken an die Schwester, ein, zu deren Beruhigung die Wiederherstellung dieser infantilen Situation, das Halten an den Händen und das Aufeinanderpressen der Körper genügt. „Seltsam, daß er jedes Mal, wenn er von seiner Frau wegfuhr, von diesem Fieber befallen wurde. Jetzt sollte er sie hier haben: nur ihre Hände festhalten, und alles würde gut werden. Er würde sicher gleich einschlafen. Eine kranke Sehnsucht nach ihren Händen, eine quälende Gier, ihren Leib an sich zu pressen, sein Gesicht auf ihre Brust zu legen: deutlich fühlte er ihre Hand mit leisen Schauern über seinen Körper gleiten und rinnen." — „Und plötzlich, wieder von Neuem, kam über ihn ein wilder Paroxismus von Gier und Sehnsucht nach Agaj. Und schon wollte er sich von Neuem in die Fieberorgie dieser blutschänderischen Wollust werfen." — „Sie wich nicht von ihm. Immer sah er sie dicht, dicht neben sich. Er entkleidete sie mit den Augen, er wühlte in ihrer Nacktheit[1]), er begehrte sie." — Um dieser Phantasie zu entrinnen, geht er eines Nachts, nachdem er sich somnambul angekleidet hatte, auf die Straße und nimmt sich eine Dirne, ein „Kind" nach Hause, an dessen Seite er einschläft, ohne sie geschlechtlich gebraucht zu haben. Den gleichen Zug, der auf die unbewußte Identifizierung der Prostituierten mit der Schwester und die daraus folgende Sexualunfähigkeit hinweist, fanden wir in der Erzählung Heinrichs und

[1]) Er hat an jenem Morgen nach dem Gewitter die Schwester nackt gesehen (S. 30).

in der Novelle Manns. Hier deckt der Dichter diese Identifizierung auf, indem der Held das auf der Straße aufgelesene Kind direkt als Ersatz der kindlichen Schwester bezeichnet: „ich habe mir meine, verstehst du? meine frühere Agaj aufgesucht.“ [1]) Schließlich gesteht der Bruder der Schwester offen seine sexuelle Leidenschaft für sie, die ihn jedoch nur als Bruder lieben kann, wenngleich sie ihm leidenschaftlich zugetan ist: „Ist es Vernunft? — Nein, Nein! Ich habe Ekel vor der Vernunft. Es ist etwas, was ich nicht kenne. Ich sehne mich bis zum Wahnsinn nach dir . . . Wie oft habe ich dich nicht mit diesen Armen in meinen Nächten umfaßt und an mich gepreßt! . . . Sieh meinen schmalen Körper, wie oft hat er sich nicht über dem deinen gewunden! . . . und, und . . . sie stotterte verwirrt . . . im letzten Momente trennt uns etwas, reißt uns auseinander . . . Das ist wohl dasselbe Blut . . . Fühlst du es nicht?“ — „Sie versanken, sie vergingen in dieser stummen Brunst ihres Blutes. Kopfüber sinnlos stürzten sie sich in den grausigen Wirbel der geschlechtlichen Ekstase.“

In Kurt Münzers von glühender Sinnlichkeit durchtränktem Roman „Der Weg nach Zion“ (Axel Junker, Stuttgart, 1907) vereinigen sich Bruder und Schwester bewußter Weise in Blutschande. Von Anfang an stehen sie einander mit einer verhaltenen latenten Sinnlichkeit gegenüber, die schließlich bei der Schwester zuerst offen durchbricht, und alle Abenteuer des Körpers, durch sie gegangen ist, scheinen ihr nur Vorbereitung zu der einen restlosen seelischen Vereinigung, in der die Schwester keusch und unsinnlich vom Bruder empfangen will. „Sie umschlang ihn, als sie Abschied nahmen, und küßte ihn wie eine Braut. ‚Ja, du,‘ flüsterte sie, ‚wenn du nicht mein Bruder wärst.“ (S. 97). — „Ephra,‘ flüsterte sie, nahm die Hände des Bruders und breitete seine Arme aus, legte sich aufatmend an seine Brust. ‚Ich liebe dich Bruder!‘ . . . ‚Rebekka, Rebekka!‘ rief er stöhnend und drängte sie fort.“ (S. 223). — „. . . sie faßte ihn leise an, legte seinen Mund an ihre Brust und flüsterte voll Leidenschaft: ‚Keine Scham! Keine Scham! Wir sind schöne Menschen.‘ . . . Er fühlte die warme Haut unter seinen Lippen schauern. ‚Schwester, Schwester!‘ sagte er entsetzt. Etwas Grauenhaftes wuchs in ihm auf. Nur mit Mühe erkannte er und fühlte er die Schwester in ihr“ (S. 279.) „Aber sie ließ ihn nicht los, sagte selbstvergessend: ‚fühlst du nicht, daß uns die Natur nur aus demselben Schoß hat kommen lassen, damit wir uns wieder zusammenfinden, wieder eines und einzig werden, wie wir es vor unserem Leben waren, wo unsere Keime zusammen im Urschoß schliefen? Fühlst du nicht, daß die Natur uns für einander bestimmt, Bruder und Schwester?‘ — ‚Rebekka!‘ rief er verzweifelt. ‚Faß mich nicht an, so nicht, so nicht.‘

[1]) Eine ähnlich im infantilen Geschwisterkomplex motivierte Liebe zu halbwüchsigen Mädchen bei einem 20jährigen Manne hat kürzlich H. Rorschach im Zentralbl. f. Psa. II. J. H. 7. S. 403 ff. mitgeteilt. Expl. mußte wegen unsittlicher Handlungen, begangen an 10—14jährigen Mädchen (Betastung und Koitusversuch), psychiatrisch begutachtet werden. Schon bei der Analyse der ersten Träume „trat eine starke Libidoeinstellung gegenüber der einen (jüngeren) Schwester des Pat. zu Tage.“

Er riß sich los . . .“ (S. 358). — „Wo ist dein Friede hin, Schwester?‘ — Plötzlich hing sie an seinem Halse. ‚Du,‘ flüsterte sie voll Leidenschaft, glühend, überströmend, ‚du, du kannst ihn mir wiedergeben. Gib mir den Inhalt meines Lebens. Mein Allertiefstes wartet auf dich. Da bin ich rein, unberührt, da will ich dich empfangen.‘ ‚Wahnsinnige, Wahnsinnige!‘ schrie er entsetzt. ‚Schweige, Schweige!‘ Sie ließ ihn nicht aus ihren Armen. ‚Die Natur führt uns zusammen,‘ rief sie inbrünstig. ‚Schon ehe wir waren, sind wir einmal Eines gewesen. Bruder, Schwester! Es ist keine Sünde, Triumph ist es. Ich will nicht Lust von dir, Ephraim! Unsere beiden Leben sollen sich aneinander entzünden, sich verzehren in einem dritten, das uns beide vereinigt. Keine Begierde erfüllen wir, ein Gebot, ein höchstes Gebot. Verstehst du mich, Bruder!“ (S. 417). — Schließlich bringt sie den körperlich und seelisch Gebrochenen mit Berufung auf den reinen heiligen Zweck der Zeugung zum Inzest. Nachher aber lodert im Bruder die sinnliche Gier nach der Schwester auf und er tötet sie. „Diese Nacht muß ungeschehen gemacht werden, ihre letzte Spur vernichtet. ‚Das Kind, das Kind,‘ rief er und lachte gellend. . . . ‚Du bist nicht mehr sicher vor mir. Ich liebe dich, ich liebe dich.‘ . . . . . . ‚Was sagst du jetzt, du Reine, Keusche? Wo ist dein Traum von unbefleckter Empfängnis? Der Mann ist immer Mensch, immer Mensch.‘ . . . ‚Jetzt muß du sterben,‘ sagt er heiser. ‚Begreifst du? du ebenso wie ich. Soll unser Kind leben? Das Kind des Inzestes?‘ (S. 602). — Auf die tief persönliche Beziehung des Dichters zu den Gestalten seiner Phantasie mögen die dem Buch vorangestellten Worte hinweisen: „Meiner Schwester Adele.“ —

D'Annunzio hat in seinem Drama „Cità Morta“ die vollbewußte Verliebtheit der Schwester in den Bruder dargestellt, die deswegen Selbstmord begeht. Auch in seinem letzten Roman „Forse che si forse che no“ (deutsch von K. Vollmöller: „Vielleicht — vielleicht auch nicht,“ Insel Verlag 1910) leben Bruder und Schwester heimlich in blutschänderischem Verkehr, was von der jüngeren eifersüchtigen Schwester dem Geliebten der älteren Schwester schließlich verraten wird. Die Schuldige verfällt in einen wahnhaften Zustand, der aber für ihre allernächste Umgebung einen tiefen Sinn birgt. Der Arzt sagt: „Es ist ein so wilder Aufruhr in ihr, daß ihre menschlichen Kräfte nicht ausreichen, um ihn niederzuhalten. In ihren wirrsten Anfällen zeigt sie noch eine unglaubliche Kraft der Beherrschung. Ich spüre in ihr fortwährend ein inneres Bemühen um ein verborgenes Knäuel in ihrem Gewissen, auf das sie sich mit ihrem ganzen Sein wirft, um ihn nicht auftauchen und sichtbar werden zu lassen.“ Aber in deutlichen Anspielungen drängt sich der „Komplex“ doch hervor. „Sie sah eine Zeitlang starr geradeaus, dann begann sie mit einem unerwarteten Ton einen Vers aus der Bibel herzusagen, den hier!‘ Er [der Arzt] suchte im zweiten Buche Samuelis und las: ‚Und danach warf Amnon einen großen Haß auf sie, so daß sein Haß größer war als die Liebe, die er zu ihr gehabt hatte. Und er sprach zu ihr: Hebe dich weg und gehe von mir! Ich fragte sie unvermittelt: ‚Wer

ist Amnon?' Sie antwortete: ,Er, der mich von sich gejagt und die Tür hinter mir verschlossen hat.' Dann fing sie wieder an zu phantasieren . . . Die Kranke delirierte ununterbrochen unter einer beherrschenden Vorstellung. Nach einer Art langen, unverständlichen Selbstgesprächs sagte sie plötzlich mit einer Klarheit, vor der sie selbst zu erschrecken schien: ,Und doch, die Schuld, die du mir auferlegst, ich habe sie begangen, und es gibt keine Rechtfertigung!' Daraufhin wiederholte ich meine Frage und sah ihr fest in die Augen. ,Wer ist Amnon?' Sie hatte ein unbeschreibliches Lächeln, dann sagte sie langsam einen anderen Vers her, den sie mühsam aus ihrem Gedächtnis hervorholte wie aus dem Feuer: ,Und Amnon war in solcher Kümmernis, daß er krank ward aus Liebe zu seiner Schwester Tamar.' Ich wiederholte meine Frage nochmals auf das eindringlichste: ,Aber wer ist denn Amnon?' Sie sprang auf mit einer jener raschen Bewegungen, in denen sie einer Windhose aus Asche und Glut gleicht, und schrie: ,Mein Bruder, mein Bruder!'" — Von hier aus, wo der Geliebte, der sie fortgejagt hat, mit dem Bruder (= Amnon) identifiziert wird, führt der Weg zum tieferen Verständnis der Dichtung; der Geliebte, um den die beiden Schwestern rivalisierten, erweist sich als eine weniger anstößige Ersatzfigur des von beiden Schwestern geliebten Bruders.

In dem jungrussischen Roman „Ssanin" von Artzibaschew begehrt der Held seine Schwester und fordert freie ungehinderte geschlechtliche Hingabe in jeder Form, offenbar, um den Inzestwunsch auf seine Schwester zu rechtfertigen und vorwurfslos durchsetzen zu können. — Die Verliebtheit zweier Geschwister und den vergeblichen Kampf gegen diese Neigung behandelt auch die Erzählung „Paula und Fery", ein Doppelbildnis von Josef Schneider (Wien, Konegen, 1906). Der Inzest zwischen Bruder und Schwester bildet endlich das Thema eines Romans von Catulle Mendés, den Eulenburg (l. c. S. 91) ohne Titel anführt.

Die unbewußte Durchsetzung des Geschwisterinzests und die neurotische Abwehr sei noch an zwei Beispielen aus der dramatischen Literatur illustriert.

1. Christian Kraus „Geschwister". Drei kleine Theaterspiele (Julius Bard, Berlin 1909). Im ersten Stück „Geschwister" finden sich Bruder und Schwester, die einander nicht kennen, in Liebe. Die Schwester war schon, in Identifizierung mit der Mutter[1]), zur Dirne gesunken, hatte sich aber dann in ehrlicher Arbeit fortgebracht und findet nun im Geliebten einer Nacht den verschollenen Bruder. Sie fühlt sich mächtig zu ihm hingezogen, weil er ihrem Vater gleicht. „Das wars ja, was mich gestern Abend sogleich zu dir hinzog . . . nur weil du etwas im Gesicht hast, was meinem Vater gleicht — . . . . man könnte meinen, du wärst ein Bruder von dem auf dem Bilde — oder sogar der Sohn." Die beiden Geschwister, die einander seit der Kindheit suchten, erkennen zu spät,

[1]) „Wir meinten, wir brauchten nicht anders zu werden wie unsere Mütter. So kam's, daß ich schlecht wurde."

daß sie einander in sündiger Liebe angehört haben; trotzdem ringen sie sich zu dem Entschluß durch, einander in Liebe anzugehören: „Haben sie nach unseren Geschwistergesetzen gefragt? — Da sollen wir uns nach ihren Gesetzen richten? — Die Welt hat dich ja mir als Schwester und mich dir als Bruder geraubt — wir durften ja nicht Geschwister werden. Nun fanden wir uns als Geliebte — da ist sie selbst schuld. — Ich bleibe bei dir — und wir leben zusammen, wie viele andere auch. — Kein Mensch weiß, daß wir Geschwister sind. Ich will kein anderes Weib als dich, du bist mein Glück — und wir sollen glücklich sein“.

Das zweite Stück „Um Mitternacht“ schildert das Erwachen der sinnlichen Leidenschaft zweier halbwüchsiger Geschwister zueinander mit besonderer Betonung der infantilen Sexualneugierde.

Das letzte Stück „Liebestod“, das in manchen Details an das erste anklingt, behandelt das Aufkeimen der Leidenschaft zwischen zwei Menschen, die einander bisher nur wie Bruder und Schwester gegenüberstanden: „Wir sind ja wie Bruder und Schwester aufgewachsen. Und heute sehe ich: es gibt noch eine andere Liebe zwischen dir und mir.“ In dieser Liebe rivalisiert der Held mit seinem älteren Bruder, der unerkannt zurückgekehrt ist und schließlich entsagt. Daß die von beiden Brüdern seit frühester Kindheit geliebte „Schwester“ Elisabeth heißt, wie die Mutter der beiden Brüder, deutet auf die zugrunde liegende Rivalität um die Neigung der Mutter.

2. Ernst Didrings Drama: „Hohes Spiel“ (Berlin 1909) behandelt die sexuelle Eifersucht eines Mannes, der seinen Bruder als Nebenbuhler tödlich haßt, da er dessen Weib begehrt.[1]) Alle typischen Motive des Inzestkomplexes kehren hier wieder. Die Ablehnung des verwandtschaftlichen Verhältnisses zum gehaßten Nebenbuhler, die Phantasie vom unglücklichen Leben der Geliebten im Arm des Nebenbuhlers u. s. w. „Signe: Meinst Du Deinen Bruder? — Gunnar: Deinen Mann.“ — „Ivar: Du willst Deinen Bruder töten? Gunnar: Ich will den fremden Mann, der das Weib besitzt, das ich begehre, das mir bestimmt war; er hat sie mir geraubt.“ — „Gunnar: Bist Du glücklich? — Signe: Warum sollte ich es nicht sein? — Gunnar: Ja, Du hast Recht.“ Später jedoch bestürmt Gunnar sie, ihm zu folgen; der Bruder liebe sie nicht, könne sie gar nicht so heiß, so inniglich lieben. Die „Heilung“ von dieser verbrecherischen Leidenschaft erfolgt dadurch, daß Ivar den Helden eine lange Nacht hindurch in qualvollen Zweifeln darüber läßt, ob er durch einen Schuß auf einen Elch den beneideten Bruder getötet habe oder nicht.[2])

---

[1]) Auch Jens Kiellands Roman „Zwei Brüder“ behandelt die Rivalität zweier Brüder um dasselbe Mädchen. — Brudermord und Liebe zur Frau des Bruders bildet auch den Inhalt von Sudermanns „Geschichte der stillen Mühle“, während die zweite Erzählung der Sammlung „Geschwister“ umgekehrt die Rivalität mit der Schwester um deren Mann darstellt (vgl. S. 619 Anmerkung 2).

Die Liebe zur Schwägerin behandelt auch Hans Ganz's Drama: „Tereus“ (Berlin, Bard, 1911).

[2]) Das erinnert an die ähnlichen Motivgestaltungen in den Werken Müllners (der Kaliber, die Schuld).

Als er am Morgen erfährt, daß der Bruder nur eine nächtliche Krankenvisite hatte, atmet er erlöst auf, daß sein sündiger Mordimpuls gegen den Bruder nur in Gedanken vollführt wurde. Durch ein psychoanalytisches Bekenntnis der verbotenen Leidenschaften vor versammelter Familie erfolgt die „Heilung".

Ehe wir auf die Darstellung des Mutterinzests in der modernen Literatur eingehen, seien kurz drei interessante Gestaltungen des Vaterkomplexes besprochen.

In dem Drama „Mutterschaft" von Johannes Raff (Berlin, S. Fischer, 1911), dessen Ähnlichkeit mit Ibsens „Frau vom Meere" auffällt, ist die Hysterie einer jungen Frau dargestellt, die in infantiler Fixierung ihrer Libido an den verstorbenen Vater eine Abneigung gegen ihre Mutter wie gegen ihr neugeborenes Kind und Abscheu vor dem Geschlechtsverkehr mit ihrem Manne und der „tierischen" Sexualität überhaupt empfindet. Sie identifiziert sich mit dem schwärmerischen Wesen des Vaters und sehnt sich nach der Vereinigung mit ihm im Jenseits, das sie sich infolgedessen ganz materiell vorstellt.[1]) Immer wieder umkreist ihre Phantasie das mit einem Glorienschein umgebene Idealbild des Vaters, das sie im realen Leben natürlich nicht finden kann. Bemerkenswert ist auch die Vermengung dieses Idealbildes mit dem des himmlischen Vaters (S. 147): „Erleuchtung, Vater im Himmel! . . . Sieh, meine Seele ist vor dir und will einen Blick . . . Entlasse sie, oh mein Vater, sie ist bereit! (Pause). Papa, mein armer Papa, hilf mir beten! Sei mir nah in dieser Stunde und bitte für mich! Bitte, daß meine Seele weg darf, bitte, daß sie zu dir darf! Sie gehört ja zu dir! Ach zu niemandem sonst auf der Welt gehört sie. Und sie erliegt, wenn sie nicht weg darf, sie — sinkt! (Mit fürchterlicher Angst) O Herrgott, beschütze mich, ins Bodenlose will sie sinken! (Birgt den Kopf in die Hände) (Pause) (Sie sieht wieder auf. Ihre Züge sind plötzlich heiter wie von stiller Freude. Sie sieht etwas) (flüsternd) Papa! Ja, ich weiß ja, du bist es. Ich sehe dich ja, ich sehe dich. O mein Papa, mein Retter, bist du mir nah? Dank, Dank, Dank!" — In dieser Vision führt ihr nun der Vater, an dessen Seite sie die heilige Himmelsmutter sieht, ihr Kind zu und erst jetzt, nachdem sie das Kind gleichsam vom Vater (unbefleckt) empfangen hat, fühlt sie Neigung zu ihm und ist fähig, für das Kind zu leben. — Die Fixierung im Vaterkomplex ist bis ins Detail psychologisch getreu durchgeführt.

Das Motiv der Inzestscheu des Schwiegervaters gegenüber der Geliebten seines verstorbenen Sohnes findet sich verquickt mit dem Motiv der sexuellen Rivalität zwischen Vater und Sohn (Brautabnahme durch den Vater) in Ernst Zahns Roman „Lukas Hochstraßers Haus". Lukas Hochstraßer hat nach dem Tode seines Sohnes Martin (Beseitigungswunsch gegen

[1]) Der Arzt sagt in richtiger Einsicht zur Mutter: „Ich gehe sogar so weit zu behaupten, daß die schwärmerische Auffassung ihrer Tochter in Fragen des Jenseits, der letzten Dinge u. s. w., der ganze mystische Zug ihres Seelenlebens mittelbar nur darauf zurückgeht. Ein Weib, welches in der physiologischen Seite ihres Daseins vollkommen befriedigt ist, gerät auf so was nicht." (S. 91.)

den Nebenbuhler) dessen Geliebte mit ihrem Söhnchen zu sich genommen. In beiden glüht bald heiße Liebe zueinander auf. Einen neuen Freier weist sie zurück. „Ich weiß nur einen, zu dem ich gehören kann', sagte Brigitte Fries. Mit beiden Händen hielt sie Lukas' Rechte umklammert. Da faßte ihn ein wundersames Gefühl . . . .“ (S. 296). Der Alte entschließt sich aber doch zur Resignation, offenbar weil er nicht darüber hinwegkommt, das Weib zu dem seinigen zu machen, welches seinem Sohne angehört hatte.

In Siegfried Trebitsch's Schauspiel „Ein Muttersohn“ (S. Fischer, Berlin 1911) rivalisiert der Maler Richard Victorius in der Liebe zur Malerin Laura mit dem Grafen, den er infolge einer Andeutung seiner Mutter für seinen Vater hält. „Sie haben mir den Glauben an meine Herkunft genommen; Sie haben mir die Frau genommen, die ich liebte und sich mir zuneigte; Sie haben mir alles genommen, was man einem Menschen nehmen kann, dem man nur das Leben läßt . . . . Sie haben mir das Heiligste im Menschenleben, die Mutter, in ein Zwielicht gerückt, in der ich sie nicht mehr sehe . . .“ Ja, als Laura sich ein zweites Mal für den Grafen entscheiden will, versucht Richard sogar, sich an seinem väterlichen Nebenbuhler tätlich zu vergreifen und wird nur durch seinen plötzlich erscheinenden offiziellen Vater, der sich ihm erst jetzt ganz erschließt, abgehalten. In dieser Szene (S. 99) fließen die beiden Väter aus den zwei den Phantasien des Familienromans entstammenden Abspaltungen der Vatergestalt in den als Erzeuger und Beschützer verehrten, und den als Konkurrenten um die Neigung der Mutter gehaßten Vater zusammen. Charakteristisch für diese Einstellung und den Muttercharakter des umworbenen Liebesobjekts (Laura) ist, daß Richard das Verhältnis Lauras zum Grafen als „Blutschande“ bezeichnet (S. 91 und 94): „Sie können doch kein Verhältnis haben mit einem Mann, der mein Vater ist! (Sich besinnend) Nein, nein, sein könnte! Es ist unmöglich! Ein Verhältnis mit einem Mann im Alter des Grafen ist immer Blutschande, denn er könnte unser Vater sein, Ihrer so gut wie meiner.“

Von Andeutungen und verhüllten Darstellungen des Mutterinzests seien zunächst in der modernen Literatur kurz genannt.

Jacobsens „Nils Lyhne“ (Reclam Nr. 2551/52), der seine Mutter, seine Tante Edele, seine Cousine Fennimore liebt, die er schließlich auch als Weib seines Freundes für sich gewinnt[1]. — In den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ von Rainer Maria Rilke (Leipzig 1910)[2] wird die Neurose des Helden mit dem kindlichen Ödipus Komplex in Zusammenhang gebracht, der selbst deutlich angeschlagen ist. Der Knabe setzt es durch, daß die Mutter vom Feste zu ihm nach Hause eilt: „ . . . . Mama kam herein in der großen Hofrobe, die sie gar nicht in acht nahm, und lief beinah und ließ ihren weißen Pelz hinter sich fallen und nahm mich in ihre bloßen Arme. Und ich befühlte, er-

[1] Vgl. die Arbeit von Hans Blüher: „Jacobsens Nils Lyhne und das Problem der Bisexualität“ („Imago“ I, 1912).

[2] Mitgeteilt im Zentralbl. f. Psa. II, 1912, S. 472.

staunt und entzückt wie noch nie, ihr Haar und ihr kleines, gepflegtes Gesicht und die kalten Steine an ihren Ohren und die Seide am Rand ihrer Schultern, die nach Blumen dufteten.[1]) Und wir blieben so und weinten zärtlich und küßten uns, bis wir fühlten, daß der Vater da war und daß wir uns trennen mußten." — „. . . . es war uns nicht angenehm, wenn irgend jemand eintrat, erst erklären zu müssen, was wir gerade taten; besonders Vater gegenüber waren wir von einer übertriebenen Deutlichkeit. Nur wenn wir ganz sicher waren, nicht gestört zu sein, und es dämmerte draußen, konnte es geschehen, daß wir uns Erinnerungen hingaben, gemeinsamen Erinnerungen, die uns beiden alt schienen und über die wir lächelten, denn wir waren beide groß geworden seither."

In einer psychologisch interessanten Novelle „Die Hochzeitsnacht" hat Hugo Salus die inzestuöse Fixierung der Eltern an ihre Kinder dargestellt (Die „Osterzeit", 7. April 1912). In der Hochzeitsnacht ihrer Tochter versucht die sinnliche und noch sexualbedürftige Mutter in Identifizierung mit dem jungen Glück der Tochter vergebens ihren Mann zum Geschlechtsverkehr zu reizen, denn „er wollte nicht daran denken, daß nun auch seine Tochter zum Weibe geworden sei, es quälte ihn, daran gemahnt zu werden, es peinigte ihn, seine Tochter in den begehrenden, glühenden Armen eines Mannes zu wissen, sich sein Kind vorzustellen, wie es unter den erobernden Küssen eines Mannes erbebte, er biß die Lippen aufeinander, es schien ihm eine Entweihung, daran erinnert zu werden."

Willy Speyers Roman „Ödipus" (Berlin, Bruno Cassierer, 1907), den der Dichter seiner Mutter widmet, schildert in einer feinen Knabengeschichte die psychischen Folgen der erotischen Fixierung an die Mutter. Schon der Vater des Helden, der sich kurz nach der Geburt des Sohnes tötet, hatte neben einer merkwürdigen Neigung für Dirnen „die Sehnsucht nach einem Weibe, daß seiner Mutter gliche, ihn erlöse und neu gebäre" (S. 5) und findet diese Frau in Beatrice, der „war, als ob der Vater ihrer Kinder selbst ihr Kind sein werde" (S. 9). Tatsächlich betrachtet der Vater sein Söhnchen als seinen Bruder, als hätte er ihn wie Ödipus in Blutschande gezeugt, und offenbar ist es diese Störung des eigenen kindlichen Verhältnisses zur Frau durch das wirkliche Kind, was ihn in den Tod treibt: „Ja Beatrice hatte zwei Kinder einen reinen Knaben und einen entarteten. War es nicht natürlich, daß sie den entarteten haßte" (S. 12). Der herangewachsene Knabe, der über die Herkunft der Menschen und insbesondere über das Schicksal der Toten, speziell seines Vaters, grübelt, wird erlöst durch ein Mädchen, daß in seinem Äußeren und seinem Wesen seiner Mutter gleicht (S. 133). „Wo hatte er Brigitte nur früher

[1]) Ähnlich heißt es bei Baudelaire (Paralipomena und Tagebücher), Tagebücher S. 29.: „Die frühreife Liebe zu den Frauen. In mir verschmolzen der Geruch des Pelzwerks und der Geruch der Frau ineinander. Ich erinnere mich . . . Kurzum, ich liebte meine Mutter wegen ihrer Eleganz. Ich war also ein frühreifer Dandy." Und S. 32 „Meine Mutter ist phantastisch; man muß sie fürchten und ihr gefallen."

schon gesehen? Er mußte sie früher oft gesehen haben; mit ihrem seltsamen, sicheren Gang und ihren gesunden, schönen Händen. Otfried dachte seit Tagen darüber nach, wo er Brigitte schon früher einmal gesehen hatte. Wie schön ist Brigitte, sagte er sich. Nein, wie herrlich ist Brigitte, — nein, — wie ruhevoll ist Brigitte, nein, — wie — — — er fand kein Wort, daß ihr Wesen richtig bezeichnet hätte“ (S. 173). Nachdem er sich in scheuer Zurückhaltung 7 Monate lang nicht einmal getraut hatte, die verehrte Pensionsgenossin zu grüßen, wird er endlich durch ein Gespräch mit einem Freunde vom Banne erlöst. „Liebst du deine Mutter?‘ — ‚Ja, Olaf, — ich — liebe — meine — Mutter. — — — Du!‘ Otfried riß plötzlich die Augen groß auf. ‚Was ist denn?‘ ‚Ach, Olaf, endlich weiß ich es: — Brigitte ist ja wie meine Mutter!“ (S. 221).

Vom Standpunkt der nach jugendlicher Liebe verlangenden Mutter ist die erotische, zum Selbstmord führende Leidenschaft des heranreifenden Jünglings für seine noch jugendlich-schöne Mutter in Klara Viebigs[1]) Erzählung „Frühlingsnot“ ergreifend geschildert (Pfingst-Beilage der „Zeit“ vom 26. Mai 1912). Auf dem Spaziergang fragt die Mutter den nach langer Abwesenheit und eben abgelegtem Examen nach Hause zurückgekehrten Sohn, der sich von der Gesellschaft entfernt hat: „Wo hast du denn deine Dame?‘ — ‚Du bist meine Dame!‘ Die Mutter legte ihren Arm in den des Sohnes: wie nett von ihm, zu ihr zu kommen! Sie hatte sich ein wenig nicht am Platze gefühlt unter all dieser Jugend. Fester hing sie sich an seinen Arm. ‚Daß du zu deiner alten Mutter kommst?‘ Sie lächelte dabei, es kam ihr selber komisch vor: alte Mutter! — ‚Eine alte Mutter kenne ich nicht -- mag ich auch nicht!‘ Und ehe er sich noch darüber klar wurde, wie heftig er's gesagt hatte, umfaßte er sie. Einen Kuß fühlte sie auf ihrer weichen Wange, einen Kuß voller Männlichkeit. Fremden mochten sie ein Liebespaar scheinen.“ — Daß sie sich aber auch selbst als Liebespaar empfinden, zeigt bei ihr das unmittelbare Aufleben ihrer Liebeserinnerungen an ihren Mann und bei ihm die Identifizierung mit dem Vater: „So war sie einstmals mit dem Vater Viktors gegangen — . . . und er hatte sie da an sein Herz gezogen und heiß gefragt: ‚Hast du mich lieb?‘ und sie hatte heiß erwidert. Noch fühlte sie den seligen Schreck, der sie damals durchrieselte. Lieber Gott, wie lange, lange war das schon her! In einem süßen Erinnern schloß die Frau die Augen. Sie ließ sich fortführen, sie war wie im Traum, ein immerwährend zärtliches Lächeln lag auf ihrem Gesicht.“ Und auf diesem Spaziergang „fragte er plötzlich leise“ (mit denselben Worten wie der Vater vor Jahren): ‚Hast du mich lieb?‘ Er fragte es fast schüchtern und er sah sie nicht an dabei: ‚Selbstverständlich. Du bist komisch! Neckend gab sie ihm einen Backenstreich. Er haschte nach ihrer Hand und küßte sie. Sie drückte die seine: ‚Nun komm aber!‘ Er hielt sie zurück. ‚Laß uns langsamer gehen, bitte! Ich bin doch so gern mit dir

[1]) Vgl. noch Viebigs Roman „Einer Mutter Sohn“ (1906) und das Schauspiel „Die Mutter“.

allein. Ich habe dich noch gar nicht allein gehabt — immer sind andere dabei. Immer. Und ich . . .' er stockte. Seine Stimme hatte einen tiefen Klang. Es freute sie, daß er so gern mit ihr allein sein wollte. Und sie hatte doch schon fast geglaubt, die lange Trennung, das beständige Fortsein vom Elternhaus habe ihn ihr etwas entfremdet. Eine Zärtlichkeit, wie sie für ihn als kleinen Jungen gefühlt hatte, glaubte sie jetzt wieder zu fühlen: sie strich ihm die finstere Locke aus der Stirn: ‚Augen zu!' — Ein leichter Kuß berührte seine Lider — ein Kuß auf das rechte Auge, einer auf das linke — ein Kuß auf die rechte Wange, auf die linke — dann ein Kuß auf den Mund. Es war eine Spielerei, die sie in der Kinderzeit mit ihm getrieben hatte. Der große Mensch hielt ganz still, kaum daß er atmete. Die Lider hatte er noch immer fest geschlossen. Auch als sie schon lachend sagte: ‚Alle, alle, nun gibt's nichts mehr!' machte er sie noch nicht auf. ‚Bitte', sagte er leise. Aber so leise, daß sie ihn nicht verstand." Am Abend, als die vielumschwärmte Mutter, die ihrem Sohne den ersten Tanz versprochen hatte, mit einem anderen tanzt, ist er eifersüchtig: „Viktor machte ein finsteres Gesicht. ‚Warum hast du mit dem Kerl getanzt?' . . . . Er umschlang sie hastig." Und nach dem Tanz, während dessen „er sie an sich preßte", ziehen sie sich in eine dunkle Nische zurück: „ . . . er stöhnte auf, und ehe sie sich dessen recht bewußt wurde, glitt er an ihr nieder, klammerte die Arme um ihren Leib und preßte das Gesicht gegen ihren Schoß. Schluchzte er? Sein zuckender Körper erschütterte den ihren mit. War ihm denn so schlecht?! Erschrocken beugte sie sich zu ihm nieder. Da richtete er sein Gesicht auf, reckte sich empor, riß mit beiden Armen ihren Kopf ganz zu sich herunter und preßte einen wilden, verzweifelten Kuß auf ihren Mund: ‚Liebst du mich?' Es klang wie ein Aufschrei: Sie war ganz verwirrt. ‚Steh doch auf!' Das Blut schoß ihr zu Kopf . . . . In plötzlicher ängstlicher Hast versuchte sie seinen Arm von ihrem Leib zu lösen — was fiel ihm denn ein, sie so zu umklammern?! Scheu sah sie sich um: hatte jemand es gesehen? Es ward ihr auf einmal so beklommen, so . . . so . . . ängstlich war nicht der rechte Ausdruck . . . er war ihr plötzlich fremd, ein ihr ganz unbekannter Mensch. Wie kam das nur?! Mit zitternden Händen schob sie ihn weiter von sich ab. ‚Laß mich los!' Sie stieß ihn von sich, sie trat von ihm weg aus der verborgenen Nische heraus, in den Lichtkreis der Lampe." — Bald darauf wird er draußen mit durchschossener Schläfe gefunden: „Aber warum hatte er's getan? Warum nur, warum? Darüber gaben die bleichen Lippen, die unter dem keimenden Schnurrbärtchen fest aufeinander gepreßt waren, keine Auskunft. Und auch kein anderer Mund konnte sie geben."

In einer psychologisch feinen Skizze „Schicksal spielen" (Oster-Zeit. 16. April 1911) hat Jakob Wassermann an das tiefe Geheimnis der erotischen Neigung zwischen Mutter und Sohn gerührt. Eine Witwe lebt zurückgezogen mit ihrem einzigen Sohn: „Sie behütete das Kind wie ihren Augapfel, und es war, als ob die leidenschaftliche Liebe, die sie zu ihrem Mann gehegt, sich mit verdoppelter Kraft und in reiner Form auf

den Sohn übertragen hätte.“ Aber auch „der aufwachsende Jüngling verehrte seine Mutter schwärmerisch; er brachte ihr ein grenzenloses Vertrauen entgegen; je mehr ein geistiges Bewußtsein in ihm erstarkte, desto mehr wurde er, und bis in die Träume hinein, von ihr ergriffen. Bei der zarten Empfänglichkeit seines Gemüts fesselte ihn die Kunst frühzeitig; er malte und dichtete. Aber welche Gestalt er auch immer auf die Leinwand setzte, welches Antlitz immer, es war Gestalt und Antlitz seiner Mutter. In seinen Versen, die von schwermütigen Todesahnungen erfüllt waren, und in denen sich Welt und Menschen nur geisterhaft fern spiegelten, war ebenfalls die Mutter Gleichnis und Figur. Doch als er achtzehn Jahre alt geworden war, zeigte sich an ihm eine ungewöhnliche Zerstreutheit und Unruhe.“ Die Mutter „fürchtete für den Sohn die schmerzlichen Regungen einer Sehnsucht, die von Scham begleitet ist.“ Ihn irgend einer andern Frau zu gönnen, „konnte kaum in der Vorstellung ertragen werden“ und in der Freundschaft vermag der Sohn nicht aufzugehen; er kehrt immer wieder zur Mutter zurück, die „zu spüren begann, daß dieser Mensch ein für allemal zur Enttäuschung verdammt sei, denn am Eingang seines Lebens stand eine Erfüllung und eine Harmonie, die sich in keiner Form seiner künftigen Existenz je wieder finden mochte. Er kehrte zu ihr zurück, das ist wahr; aber dumpfer, schweigsamer als vordem. Er sah den weiten Riß, der zwischen ihm und der Welt klaffte, vermochte er doch kaum mit den Menschen zu sprechen; Gewöhnung an Schönheit und Frieden, an Dichterwerke und inneres Schauen ließ ihn die breite, satte, lärmende Häßlichkeit des Alltags über jedes Maß zornig empfinden, und wenn er Frauen, wenn er junge Mädchen sah, deren Blick und Stimme und Antlitz sein Herz erzittern machten, wenn in den Nächten das Blut aufrauschte und jugendliche Begierde im Unbewußten wühlte, so klammerte sich sein Geist an die Gestalt der Mutter, und übertriebene Erwartung und überfeinerte Scheu hielten ihn in zwieträchtiger Schwebe zwischen Weltflucht und Weltsucht zwischen Sinnenqual und Herzenspflicht.“ Eines abends führt ihn die Gelegenheit einer Dämmerstunde zu rein sinnlichem Genuß in die Arme der Schwester seines Freundes. Er fühlt sich dadurch geschändet, die reine Neigung der Mutter betrogen, und begeht Selbstmord.

Der bewußte Inzest mit der Mutter findet sich typisch gestaltet in drei modernen Erzählungen, mit deren ausführlicher Darstellung dieser Abschnitt geschlossen sei.[1])

Wie in einem Brennpunkt vereinigt erscheinen alle Regungen des Ödipus-Komplexes in einer kurzen Erzählung von Adolf Paul „Ödipus im Norden“ (Schuster & Löffler, Berlin 1907), die, 1892 zuerst schwedisch veröffentlicht, sich nach einer Anmerkung des Autors auf eine wahre Be-

[1]) Das Thema des Inzests zwischen Mutter und Sohn behandelt auch „ein hysterisch-perverser Roman“: mater dolorosa, den Eulenburg (l. c. S. 91) mit der Bemerkung anführt: „(par) L' auteur de „amitié amoureuse“ (Mad. Lecomte de Nouy) et Maurice de Waleffe 8. éd. Paris, Calman Lévy, 1912.

gebenheit gründet.[1]) Wir müßten eigentlich die ganze etwa 25 Druckseiten umfassende Geschichte abdrucken, um die volle Übereinstimmung mit den im Verlaufe unserer Arbeit aufgedeckten typischen Gestaltungen der Inzestregungen zu illustrieren. Wie der vom Vater streng gehaltene und mißhandelte, von der Mutter bewunderte und geliebte Sohn, schließlich zum Inzest mit der Mutter und zum Totschlag des Vaters kommt und wie er dann, sich mit diesem identifizierend, durch Ablehnung der Greueltaten zu neurotischer Reue getrieben mit der Mutter der irdischen Gerechtigkeit anheimfällt, ist so meisterhaft dargestellt, daß wir uns nicht versagen können, wenigstens die bedeutsamsten Stellen anzuführen. Zum offenen Ausbruch des Konflikts mit dem Vater und auch zum Durchbruch der erotischen Neigung zur Mutter kommt es, als Anders zu seinem Mädchen will und vom Vater mit Gewalt daran gehindert wird. Er schleicht in seinen Raum zurück, von wo er die Eltern heimlich beobachten kann (Motiv der Belauschung).

„Larsson stand am Herd und sah finster vor sich hin. Auf dem Bettrande saß Stine, bis aufs Hemd entkleidet. Plötzlich gingen Anders die Augen dafür auf, daß die Mutter immer noch schön war, wie sie so dasaß, zusammengekauert wie eine lüsterne Katze. Er vermochte den Blick nicht vor ihr zu wenden — er starrte und starrte den weißbekleideten, weichen Frauenkörper an, daß ihm fast die Sinne vergingen. Etwas so schönes hatte er nie gesehen — nie — nicht einmal Grete."

Dann nähern die beiden einander zu leisem Flüstern:

„Anders zuckte zusammen und preßte das Gesicht dichter an die Spalte. Die weiß gekleidete Frauengestalt — er hielt sie mit den Blicken umschlungen. Er hörte nichts mehr — sah nichts Bestimmtes mehr — was er sah und hörte verschmolz in eins, jagte mit dem Blut durch die Adern — pochte wie ein Hammer in Brust und Schläfen und brachte ihn in Schweiß und Schüttelfrost zugleich.

„Sein Blick zog die Frauengestalt mit wahnsinniger Kraft an sich, sog sie buchstäblich zu sich heran — — ein seltsam kriechendes Gefühl im ganzen Körper — ein Funkenregen vor den Augen — er fiel zurück — jetzt hatte er ihn — er fühlte ihn in seinen Armen, den weißen Körper — sie war es — Grete — — Er kam wieder zu sich, schleppte sich in seine Kammer und fiel in tiefen Schlummer. Und ihm träumte von Grete Tag und Nacht von jetzt an. Und er wurde schwermütig."

Aber auch die Mutter liebt den Sohn mit anderen als mütterlichen Empfindungen: sie beschleicht ihn beim Baden und „freute sich an dem Anblick seines weißen Körpers . . . ‚De Jung! Wo grot hei was! Hei wir jo all 'n Mann! Un hübsch was hei ok!'" . . . „. . . . Und beschämt sagte sie sich, daß es nur verbrecherische, geile Neugierde ihrerseits gewesen. Sie hatte eine Erregung in sich gespürt, die sie während ihrer ganzen Ehe nicht gekannt hatte . . . Und von dieser Stunde war sie mit ihren Gedanken immer beim Sohne . . ."

---

[1]) Auch dem auffallend ähnlichen Roman Geijerstams „Nils Tufvesson und seine Mutter" (vgl. oben) soll eine wahre Begebenheit zu Grunde liegen, die in des Dichters Heimat die Gerichte beschäftigte.

Sie benützt die Abwesenheit des Mannes, um sich in der Kammer des Sohnes zu verstecken und wieder ist es der Anblick seiner Nacktheit, der sie zum äußersten treibt:

,,Sie vermochte sich nicht länger zu beherrschen, — ohne zu überlegen stürzte sie hervor, warf sich über ihn und küßte ihn heftig — leidenschaftlich. ‚Mutter!‘ Sie küßte, bis sie seine Scham fortgeküßt hatte, liebkoste ihn, bis seine Zaghaftigkeit schwand und er die Mutter vergaß, und nur noch empfand, daß er ein Weib neben sich hatte. — Und dann begann auch er zu küssen.“

Nach diesem entscheidenden Schritt wird die eifersüchtige Feindschaft gegen den Nebenbuhler, den Vater, immer unbezwinglicher:

,,Anders litt jedesmal förmliche Qualen, wenn er den Wortwechsel unten hörte. Er hätte hinunterstürzen mögen und sie dem Vater aus den Armen reißen — aber er kam nie weiter, als bis an den Fuß der Stiege. Dort stand er dann und bebte vor Kälte und Eifersucht und war Zeuge, wie der Vater ihm die Geliebte nahm.“ „. . . . er haßte und verabscheute ihn wie die Pest. Und der ständig zurückgehaltene Haß sammelte, verdichtete sich und wurde immer mächtiger und mächtiger. Und schon jetzt wußte er, daß er sich bald nicht mehr würde zurückhalten können, ohne wieder zu schlagen, schlagen — ohne Bedenken. Der Haß gegen den Vater war ebenso unnatürlich, wie die Liebe zur Mutter.“

,,Als der Alte das nächste Mal nach Hause kam und zu toben begann, zögerte Anders nicht mehr. Entschlossen ging er hinunter — riß die Tür auf und fiel dem Vater in den Arm.“

Aber er gebraucht ihm gegenüber nicht das Wort „Mutter“, sondern nennt sie nur beim Vornamen, was den Vater stutzig macht, dem bereits die Kälte seines Weibes aufgefallen war. Er ergibt sich völlig dem Suff, ohne sich noch um die beiden zu kümmern, die immer unvorsichtiger werden. Einmal, als sie ihn für volltrunken halten, glauben sie sich auch in seiner Gegenwart gehen lassen zu können, entkommen aber nur mit knapper Not seiner maßlosen Wut. Bald darauf, als der Alte ihnen mit der Axt ans Leben will, aber in seinem Rausch fällt, erwürgen sie ihn gemeinsam und geben an, er sei am Schlagfluß gestorben.

Von da an beginnt nun der Sohn sich zu betrinken, wie früher der Vater, und das voll Ekel widerstrebende Weib zu schlagen und gegen ihren Willen zu gebrauchen — wie der Vater, dem er auch äußerlich gleicht: ,,Andres war seinem Vater wie aus den Augen geschnitten — derselbe Gang — diese Art einen anzusehen — derselbe Tonfall in der Stimme, wenn er bat. Diese Identifizierung mit dem Vater, an dessen Stelle er sich nicht nur in der typischen Jünglingsphantasie, sondern in Wirklichkeit gesetzt hatte, verfolgt ihn als krankhafte Idee und Halluzination.

,,War das nicht die Mutter, die dort drüben lag und wartete — ja, gewiß, das war die Mutter — — aber er war ja — — was hatte er denn hier zu tun?“ — War er denn der Vater? — Natürlich — er hatte sie ja eben geprügelt — selbstverständlich, er war Larsson. Die Erinnerung an den ersten Abend, da er oben am Boden lag und auf die

beiden herabsah, stand plötzlich lebendig vor ihm. Er sah sie jetzt — durch jene Erinnerung — lag oben, am Boden, und sah — wie sie wartete, und er — Larsson — ging zu ihr — aber war er selbst — Anders — nicht auch hier unten? Konnte er denn hier unten und dort oben zugleich sein? — War er doppelt? — Vater und Sohn zugleich? —"

Die Erzählung, die ihren äußerlichen Abschluß mit dem Vollzug der irdischen Strafen erfährt, klingt bezeichnender Weise in Kindheitsreminiszenzen aus. Nach dem Anfall pflegt ihn die Mutter:

„Und sie saß neben dem Bette und wachte und war wieder Mutter. Und er war ihr kleines Kind, das sie in Schlaf sang und alles war wieder schön und gut wie früher . . . . . seine ganze Kindheit ließ sich in diese wenigen, armseligen Töne zusammenfassen, die sich Bahn brachen durch die Erinnerung an das andere."

In dem Bauernroman „Nils Tufvesson und seine Mutter" stellt Geijerstam „das Gedächtnis der schlimmen Mutter, die ihren Sohn verführte und ihn zwang, sein Weib zu ermorden" (S. 314) dar. „Diese Macht [über den Sohn] hatte sie dadurch erlangt, daß sie, zu der Zeit, da der Sohn nicht mehr Knabe, aber auch noch nicht Mann war, sich zu seiner Herrin gemacht hatte, indem sie ihn zu verbrecherischer Liebe verlockte. Dies begann noch zu Lebzeiten des kränklichen Tufve Tufvesson, und wenn die bösen Gerüchte nach seinem Tode die Wahrheit sprachen, so war an dem diese verbrecherische Liebe schuld" (S. 35). „Denn als Tufve Tufvesson begraben war, da nahm Nils des Vaters Platz in dem breiten Bett in der Wohnstube ein. Da schlief er allabendlich ein, da wachte er allmorgendlich auf, da schlangen die grimmen Schicksalsgöttinnen jede Nacht weiter und weiter die Maschen des Netzes, das ihn vom Leben hinwegzog und von den Menschen schied" (S. 41). „Wie Wachs war er in ihrer Hand. Denn so frühzeitig hatte sie seine Sinne gefangen genommen, und so allmächtig ist die Liebe, besonders wenn sie die dunkelrote, seltsame Farbe der Sünde annimmt. So viel stärker war sie auch als er, daß vor ihrem Lächeln alle Fragen, die der Jüngling stellen wollte, unausgesprochen wieder in seine Seele zurückgedrängt wurden. Da lagen sie und schlummerten und quälten ihn vielleicht" (S. 40). Die Gerüchte werden immer lauter und um sie niederzuschlagen drängt die Mutter den Sohn, der „nie seinen Sinn einem Weib zugewandt hatte", zur Heirat; aber sie nimmt ihm den Schwur ab, sein Weib nie zu berühren. „Als die Mutter ihm damals den Eid abnahm, ahnte er zum erstenmal, daß all das Böse und Schwere nach der Hochzeit schlimmer und nicht besser werden würde. Aber er hatte den Gedanken beiseite geschoben, wie der Mensch gern beiseite schiebt, was er vergessen will" (S. 112). Schließlich bringt ihn die Mutter dazu, sein Weib unter ihrer Mithilfe zu töten.

Ist hier die inzestuöse Neigung, welche von so schweren psychischen und sozialen Folgen begleitet ist, eine voll bewußte, so sind in der folgenden Dichtung, mit deren Besprechung die Reihe der modernen Inzestdichtungen ihren Abschluß finden mag, die infantilen

und psychologischen Bedingungen der Inzestneigung selbst bewußt geworden.

In dem 1909 erschienenen Roman „Sündige Seligkeit“ von Stefan Vacano ist die leidenschaftliche und jedem Abwehrversuch widerstrebende Verliebtheit des Sohnes in die Mutter dargestellt, die schließlich zu dem verpönten Sexualakt und zum seelischen Ruin des Helden führt. Durch den homosexuellen Erzieher wird der Knabe sexuell aufgeklärt; als er erfährt, daß Vater und Mutter miteinander geschlechtlich verkehren, glaubt er auch nicht mehr an Gott als den liebenden Vater (S. 22). Durch die Aufklärung wird die schlummernde Sinnlichkeit geweckt. Er ist nun eifersüchtig auf den jungen Mann, der seiner Mutter den Hof macht. „Ich glaubte zu fühlen, daß er mir ihre Liebe stahl. In meinen Phantasien schaute ich die Mutter als Geliebte“ (S. 23). Wiederholt wird aber auch von nächtlichen Inzestträumen berichtet; so Seite 20/21 ein solcher indirekter Traum mit Angst, Seite 49/50 ein Alptraum, wie überhaupt die Abwehr des Inzestwunsches zur Angstentbindung führt. Seite 42 erzählt er: „Ich träumte, das heißt ich sah — jene große weiße Wolke, die einem wundervollen Frauenbusen glich, langsam herabschweben. Sie sank tiefer und tiefer auf mich hernieder und begann mir den Atem zu nehmen. Sie streifte meine Lippen, drohte mich zu ersticken. Ich versuchte mich herumzudrehen, das Ungeheuer fortzustoßen. Vergebens. Da träumte ich mit einem Male, ich sei ein kleines Kind, und ich tastete mit Kinderhändchen nach der Mutterbrust und trank aus ihr mit langen Zügen. Die Spannung meiner Seele ließ nach. Die früher so drohende Wolke schwebte wieder nach oben, rosig verklärt. Wie ein Seufzer der Erleichterung klang es aus den weißen Brüsten. Ich erwachte.“ Man versteht diese Abwehr der drohenden Inzestneigung mittels der Einkleidung in den harmlos infantilen Liebesakt besser durch den Hinweis (S. 17), daß der Träumer schon als Säugling Sinnlichkeit verriet. — Nach erhaltener Aufklärung belauscht der Knabe eines Tages die Mutter beim Liebesverkehr mit ihrem Geliebten (S. 32 f.). „Ich vermochte von dieser Nacht an Mutter nicht mehr als meine Mutter zu denken . . . ‚Sie ist ein Weib‘ sprach es in mir . . . . Als Kind war sie mir das Zarteste, Lieblichste, Reinste auf Erden gewesen, jetzt war sie für mich ein Weib . . . das ich floh, an das zu denken ich mich wehrte.“ In einer Art Dämmerzustand, wie wir sie oft im Jünglingsalter als Folge einer ähnlich mißglückten Abwehr eintreten sehen, flüchtet der Jüngling aus dem Elternhaus. Er treibt sich ziellos umher, schließt sich einer wandernden Truppe an und verliebt sich in eine Schauspielerin — weil sie der Mutter gleicht (S. 72). Wie er in bezug auf die Liebe zur Mutter die typische Phantasie eines früheren Daseins hegt[1]), so war es auch hier „uns beiden, als kannten wir uns

[1]) „Mir war, als hätte ich vor undenklich langen Zeiten schon einmal gelebt, wäre zu Staub zerfallen und wieder, nach Äonen, Mensch geworden. Und damals in jenen mythenfernen Zeiten hätte auch Speranza schon gelebt, im Lande der Pharaonen, und wir wären Gespielen gewesen von Kindheit an, dann Bräutigam und Braut, Mann und Weib und hätten einander im Tode bei den Händen gehalten,

schon von altersher." Im Dunkel der Scheune spricht er sie direkt als „Mutter" an und sie will ihm alles sein „Mutter und Schwester und alles". Aber er kann sie nicht wie ein Weib berühren, „denn ich erkannte mit Entsetzen, daß ich auf das liebliche Geschöpf nur die grauenhafte Neigung übertragen hatte, die ich für meine leibliche Mutter empfand." Tatsächlich wiederholt sich in dieser Liebe das ganze Verhältnis zur Mutter: auch das Mädchen belauscht er beim Koitus (S. 82 f.) und wieder flieht er vor ihr. Er geht nun zur See, wo er in einsamen Nächten sich an dem Medaillonbild der Mutter erregt und selbst befriedigt. — Endlich ringt er sich zur klaren Erkenntnis der Wahrheit durch, die ihm der Erzieher seinerzeit als allgemein-menschliche Erfahrung gedeutet hatte: „Es war geschehen, was er vorhergesagt hatte: Ich liebte meine Mutter. Seine Worte fielen mir ein: ‚J e d e M u t t e r i s t d i e e r s t e G e l i e b t e i h r e s S o h n e s.' — Meine Mutter wird es allezeit sein, das sah ich nun mit Entsetzen." Durch diese Erkenntnis gestärkt hält er sich für reif, nach Hause zurückzukehren und sich mit der reinen mütterlichen Neigung zu bescheiden. Der Vater hat inzwischen Selbstmord begangen [Beseitigungsphantasie des Sohnes] und der Sohn will der Mutter sein, „was Vater dir war." Schon seit jeher liebte Speranza im Sohn den jungen Vater. „Als ich herangewachsen war, wurde sie mitunter seltsam erregt, wenn sie mich sinnend betrachtete. So, sagte sie d a n n oft, muß dein Vater ausgesehen haben. Dabei errötete sie als schäm e sie sich irgend eines Gedankens" (S. 11). Jetzt identifiziert sie den vollerwachsenen Sohn vollends mit dem verstorbenen Vater (S. 174 ff.) und hofft vom Sohn, er werde „ihn ganz und gar ersetzen." So sind von beiden Seiten die Bedingungen zu der verbotenen Liebe gegeben.

„Ich sehnte mich nach einer Liebsten, ... da fiel meine heiße Liebe auf sie, die Einzige, die ich nach den Gesetzen der Menschen hätte meiden müssen (189) . . . . Was ich als Traumbild so oft geschaut, was mich vor Sehnsucht krank, an den Rand des Wahnsinns gebracht hatte, . . . alle meine sündigen Träume wurden nun — W i r k l i c h k e i t . . . Wie ein Orakel, das sich erfüllen mußte, war alles eingetroffen, wovor der Erzieher gewarnt, wovor ich geflohen, wogegen ich gekämpft hatte: zwei widerstandsunfähige, entartete Wesen hatten sich in sündiger Seligkeit gefunden und waren zurückgefallen in Urelternvätertierheit" (S. 195).

Die Abwehr der sündigen Leidenschaft ist schließlich darin angedeutet, das dem Helden der Geschichte, dessen Beichte der Dichter uns vorlegt, die Angst blieb, sein ganzes Leben könnte nur ein Traum gewesen sein: „Zwar qualvoll zu denken, gar nicht gelebt zu haben; aber dann wäre ja auch die Liebe zu der Toten (Mutter) nur ein Traum gewesen

uns Treue gelobt in einem künftigen Leben und wären dann entschlafen, selig lächelnd, voll Zuversicht und Frieden. Und nun waren wir nach Gottes Ratschluß wieder lebendig geworden — als Mutter und als Kind. Die einstige Liebe aber war nicht in uns erloschen." Vgl. dazu **G o e t h e** an Frau v. Stein: „Ach du warst in abgelebten Zeiten meine Schwester oder meine Frau!"

und darin liegt ein großes Glück." Und noch an anderer Stelle (S. 206/7) legt der Dichter uns nahe anzunehmen, die ganze Erzählung sei nur ein „Traum" des Freundes gewesen.

In einer Vorrede bemerkt der Dichter, daß er nicht die Absicht hatte, dieses Bekenntnis zu veröffentlichen: „Da fiel mir eine Schrift des Wiener Arztes Prof. Dr. Sigm. Freud in die Hände, die sich „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie" betitelt. Als ich den Abschnitt über die infantile Sexualität zu Ende gelesen hatte, wußte ich, daß es meine Pflicht sei, diese Beichte wiederzugeben."

* * *

Wir stehen hier, hart an der Grenze der Psychoanalyse, auch an der Grenze der Kunst und damit am Ende unserer Aufgabe.

Auf dem langen Wege, den wir zurückgelegt haben, sahen wir wie die Inzestregungen, die durchaus nicht sexualpathologisch aufzufassen sind, sondern zu den primitivsten Äußerungen des menschlichen Trieb- und Seelenlebens gehören, im Laufe ihrer Ausschaltung von der realen Befriedigungsmöglichkeit und im weiteren Verlaufe ihrer fortschreitenden Verdrängung aus dem Bewußtsein der Einzelindividuen über ihre mythische Rechtfertigung und religiöse Befreiung von Schuldbewußtsein schließlich in die dichterische Produktion flüchten, die für den einzelnen, mit einem stärkeren Triebleben Begabten, schließlich zur letzten Befreiungsmöglichkeit von diesem im Widerstreit mit den Anforderungen der Kultur ausgelösten seelischen Konflikt wird. Was den Künstler also vor allem auszeichnet, ist eine Heftigkeit und Intensität des Trieblebens, zu dessen kultureller Eindämmung eben eine so starke Verdrängungsarbeit nötig ist, daß sie zu abnorm hohen Sublimierungsmöglichkeiten führt, die allerdings bei verhältnismäßig geringfügigen Störungen nicht zur Entfaltung gelangen und dann leicht zu der in ihren Vorbedingungen und psychischen Mechanismen nahe verwandten Neurose führen. Der Künstler kommt bei der Nötigung zur intensiveren Verdrängung zu demselben Ausleben seiner mächtigen Triebregungen in der Phantasie, wie sie die primitive Menschheit bei der ursprünglichen Verdrängung der gleichen Regungen aus der Realität in den Mythen und Religionen abreagiert hatte. Der Künstler stellt also, trotz seiner hohen intellektuellen Sublimierungsleistung, in affektiver Beziehung sowohl onto- wie phylogenetisch ein Rückschlagsstadium, ein Stehenbleiben auf infantiler Stufe dar, wie es Freud als Regression in den Infantilismus in der Verursachung der Psychoneurosen beschrieben hat. Da aber das Studium der Neurose, sowie vereinzelte unter diesem Gesichtspunkte angestellte kulturhistorische Betrachtungen, ergeben haben, daß das Kernproblem des psychischen (affektiven) Infantilismus sich im Inzestkomplex manifestiert, so dürfen wir, gestützt auf das Ergebnis unserer Ausführungen, behaupten, daß der Inzestkomplex mit all seinen Vielfältigkeiten, Reversseiten und Ausläufern wie den Kern-

komplex der Neurose so auch den Kernkomplex des dichterischen Schaffensdranges darstellt. Bei fast allen bedeutenden Dichtern konnten wir eine auffällig monotone Kindheitsentwicklung feststellen, der eben die Monotonie der wenigen typischen Dichterphantasien entspricht, und die bestimmt wird durch das drückende Wesen eines strengen harten Vaters, dem die Auflehnung des Sohnes gilt, wie einer milden, zärtlichen, liebevollen Mutter, die einen innigen Anschluß des liebe- und zärtlichkeitsbedürftigen Sohnes gestattet und begünstigt.

Natürlich liegt es uns vollkommen fern, in mächtigen infantil fixierten Inzestregungen allein und ausschließlich die Befähigung zum Dichter erblicken zu wollen; wir glauben nur erkannt zu haben, daß die aus der Verdrängung dieser Regungen resultierende psychische Energie (die Affekte) eine der Haupttriebkräfte für die poetische Produktion abgibt, die natürlich dann auf dem Wege der Verschiebung auch andere Themen ergreifen kann, aber doch in einer ungeheuern Vielzahl der Fälle auch die Stoffwahl im Sinne einer Befreiungstendenz der verdrängten Komplexe entscheidend beeinflußt. Am deutlichsten zeigen uns dies die Neurotiker, von denen auffallend viele sich dichterisch betätigen, und zwar mit stark subjektiver Ausprägung derselben primitiven, nur technisch unzulänglich bewältigten, Komplexe, die der bedeutende Dichter mit souveräner Formgebung allgemein-menschlich zu gestalten fähig ist. Doch ist diese mangelhafte technische Ausdrucksfähigkeit beim Neurotiker oder beim Dilettanten zum größten Teil die Folge eines mangelhaften Sublimierungserfolges derselben Komplexe, die auch Inhalt und Wirkung der Dichtung bestimmen. So ist die formale Begabung von Inhalt und Intensität der Komplexe wie ihrer Verdrängung nicht zu trennen; und wenn man immer wieder hört, daß noch so mächtige verdrängte Komplexe ohne die technische Begabung keinen Künstler machen, so trifft in noch viel höherem Maße die Umkehrung dieses Satzes zu, daß nämlich ein Individuum mit einem noch so vollendet gedachten Formtalent begabt nichts als ein guter Handwerker bleibt, wenn es nicht eigene seelische Kämpfe und Leiden mit Hilfe seiner Technik darzustellen und zu bewältigen hat. Wir möchten also keineswegs, wie man mißverständlich glauben könnte, das Wesen der dichterischen Fähigkeiten in die Erzählung von Inzestgeschichten verlegen; wir verkennen durchaus nicht die, allerdings auch aus gewissen typischen Verdrängungsmechanismen folgende und leicht verständliche, Fähigkeit der Formgebung; wir übersehen auch nicht, daß der Dichter es vermag, Menschen, Schicksale, Zustände, Stimmungen anschaulich und eindrucksvoll zu gestalten, meinen aber, daß er dies alles nur aus einer eigenartigen Introspektion heraus vermag, indem er alle in ihm liegenden Möglichkeiten seines eigenen Wesens durch eine Art neurotischer Abkehr vom Leben zur Darstellung bringt. Diese eigenartige Einstellung beruht aber selbst wieder auf einer durch ein starkes

Triebleben bedingten mächtigen Fixierung infantiler Komplexe und Phantasien, die aus der Verdrängung des Unbewußten zur Abfuhr drängen. [1]) Aus unserem Studium der dichterischen Motivgestaltung ergab sich, daß der Künstler zeitlebens an den bedeutsamsten Komplexen der infantilen Psychosexualität leidet, und auch seine soziale Unfähigkeit erklärt sich aus den übermächtigen Ansprüchen, die seine Libido beständig an das Ich stellt und die er nur durch üppige Wunsch- und Abwehrphantasien wenigstens zeitweise zu befriedigen vermag. Die tragischen Konflikte, die er auf diese Weise in seinen Werken immer wieder zu lösen versucht, entsprechen einfach dem in seinem eigenen Innern tobenden Widerstreit zwischen verdrängten Wünschen und kulturellen Anforderungen, unbewußten Neigungen und ihrem bewußten Widerpart, kurz dem Konflikt zwischen Trieb und Verdrängung, den Freud als die Unharmonie von Ich und Sexualität formuliert hat. Durch welche technischen Mittel der Dichter diese tragischen Konflikte seines Seelenlebens bewältigt, muß im Detail hier unerörtert bleiben, ebenso wie unerklärt bleibt, warum er sie überhaupt künstlerisch zu bewältigen vermag und es nicht in normaler Weise tun kann oder zu neurotischen Abwehrsymptomen genötigt ist. Wir haben ja bereits in der Einleitung hervorgehoben, daß es sich bei unserer Untersuchung nur um das Verständnis einer einzigen Etappe im künstlerischen Entwicklungs- und Schöpfungsprozeß handelt und man kann billigerweise bei einer solchen Beschränkung des Themas nicht erwarten, daß die spezifischen künstlerischen Begabungen und Ausdrucksmittel ihre spezielle psychologische Erklärung finden. Soweit jedoch die abnorme Fixierung im Familienkomplex und die ihr entsprechenden Wunsch- und Abwehr -Phantasien die künstlerische Stoffwahl und Formgebung — abgesehen von der ständigen Speisung der schöpferischen Affektkräfte — beeinflußt und bestimmt, und das ist, wie wir gezeigt zu haben glauben, in ganz weitgehendem Maße der Fall, so weit haben wir sie auch psychologisch auf die zu Grunde liegenden Mechanismen reduziert. Vor allem glauben wir aber nachgewiesen zu haben, daß der Dichter — gleichwie die Mythenbildner — nicht äußerlich durch Entlehnung oder Herübernahme zur Behandlung eines Stoffes kommt, sondern aus einer tiefen seelischen Not, die zwanghaft nach Erlösung drängt. In diesem Sinne können wir auch kaum mehr an eine angeborene dichterische Begabung glauben, wenn wir erkannt haben, wie aus der Bezähmung heftig drängender Triebe die Sublimierungsfähigkeiten sich ergeben. Die Begabung erscheint dann fast wie ein Ausdruck der seelischen Not und ihre Höhe könnte geradezu den Gradmesser für den in der Psyche des Künstlers herr-

[1]) Bei der letzten Durchsicht der Korrekturbogen kam mir eine Abhandlung von F. C. Prescott (Cornell University) in die Hände, der auf Grund der psychoanalytischen Forschungen die Dichtung mit dem Traum in eine Parallele stellt und als Ausdruck unterdrückter unbewußter Wünsche auffaßt. „Poetry and Dreams" (Journal of abnormal Psychol. April-May 1912).

schenden Spannungsdruck abgeben. Darum haben alle großen Künstler unsäglich am Leben und an sich gelitten und sich nur zeitweilig in ihrem Schaffen Ruhe und Befriedigung verschaffen können. So durfte der tiefe Seelenkenner Flaubert mit Recht seine persönlichen schmerzlichen Erfahrungen verallgemeinernd sagen [1]: „Nach meiner Anschauung ist der Künstler eine Ungeheuerlichkeit, etwas außerhalb der Natur; alle Mißgeschicke, mit denen die Vorsehung ihn überhäuft, kommen daher, daß er dieses Axiom verneint. Er leidet darunter und macht darunter leiden. Man befrage darüber die Frauen, welche Dichter geliebt haben, und die Männer, welche Schauspielerinnen liebten." In ähnlichem Sinne spricht sich auch L. Klages (l. c.) aus, wenn er sagt: „Wie wurde der Künstler? Wer schreibt uns seine Entwicklungsgeschichte? Wie konnte der Naturtrieb so nach innen gewendet werden? Ist das ein Notausgang wie vielleicht alles Geistige, wie vielleicht der ganze gesellschaftliche Mensch mit seinen erstaunlich unnatürlichen Verrichtungen . . . Vielleicht ist alle Kunsttätigkeit gleichsam ein geistiger Notausgang überschüssiger oder gewaltsam eingeschränkter Lebenskräfte. . . . Die Kunst heizt mit Lebensdurst und großen Selbstgefühlen."

Wir glauben nun im vorliegenden Buche ein Kapitel zu dieser Entwicklungsgeschichte des Künstlers geliefert zu haben in dem Nachweis, daß der Dichter zum Schaffen durch die aus der unzureichenden Verdrängung wirksamen Regungen und Affekte gelangt, zu deren speziellem Inhalt regelmäßig der infantile Ödipus-Komplex gehört, der auch die dichterische Stoffwahl und Motivgestaltung (Formgebung) entscheidend beeinflußt. Inzestuöse Regungen an sich bieten natürlich noch keinen Anlaß zum künstlerischen Schaffen, ebensowenig wie die nackte Erzählung solcher Tatsachen ein Kunstwerk oder ein Mythus sein kann; erst die Verdrängung derartiger übermächtig verstärkter Regungen und der daraus folgende Abwehrkampf kann die befreiende Projektion dieser Konflikte aus dem Unbewußten in eine Gemeinschaftsphantasie, einen Mythus oder ein Kunstwerk, ermöglichen.

Ist nun aber die künstlerische Produktion an einen solchen Anteil unbewußter, aus der Verdrängung wirkender Triebregungen gebunden, so muß mit der der fortschreitenden Verdrängung parallel laufenden Bewußtseinserweiterung notwendig die künstlerische Gestaltungsfähigkeit der Komplexe leiden, welche durch die stets gesteigerte Verdrängungsnötigung in eine immer höhere Sphäre der bewußten Beherrschungsmöglichkeit rücken. In welchem Maße dies beim Inzestmotiv der Fall ist, hat uns eine Übersicht der Motiv-Entwicklung bis in die Literatur unserer Tage gezeigt. In diesen organischen Prozeß der fortschreitenden Bewußtseinserweiterung greift nun aber die psychoanalytische Bewegung, die von der systematischen Bewußtseinserweiterung

[1] Zitiert nach Reik Der liebende Flaubert (Pan, II, Nr. 4, 16. November 1911).

zu therapeutischen Zwecken beim einzelnen neurotisch gewordenen Individuum ausgegangen war, mächtig fördernd ein. Natürlich kann es die Psychoanalyse weder beim einzelnen Kranken noch prophylaktisch bei der Gesamtheit auf eine völlige Ausrottung dieser Komplexe abgesehen haben; was sie anstrebt und unter geeigneten Bedingungen auch immer erreicht, ist die bewußte Beherrschung der im Dienste der Kultur zu unterdrückenden Regungen, die nach dem treffenden Worte Freuds nicht der unbewußten Verdrängung, die leicht pathogen wirkt, sondern der bewußten Verurteilung unterworfen werden sollen. Unter diesen Umständen scheint aber eine künstlerische Befreiung dieser Komplexe nicht nur unnötig, sondern auch unmöglich — wenigstens in den Formen und mit den Ausdrucksmitteln unserer heutigen, den verdrängten Komplexen entsprechenden Kunst. Es erscheint als unausweichliche Folge der fortschreitenden Bewußtseinserweiterung, daß der Künstler mit seinen erhöhten Verdrängungsansprüchen lerne, sich selbst bewußterweise zu überwinden und damit uns lehre, ihn zu überwinden. Ob und inwieweit eine einer höheren Bewußtseinsstufe angepaßte Kunst möglich ist und mit welchen Mitteln sie durchführbar wäre, wird die Entwicklung zeigen.[1]) Daß jedoch unsere heutige Dichtkunst, die mit erstaunlichem Konservativismus an den tragischen Konflikten und Lösungen des sophokleischen Athen festhält, sich von diesen primitiven Komplexen befreien wird, sobald diese in die entsprechende Bewußtseinssphäre gerückt sind, darüber lassen unsere psychoanalytischen Erfahrungen an Einzelnen, aus denen ja schließlich doch das Volk zusammengesetzt ist, kaum einen Zweifel.

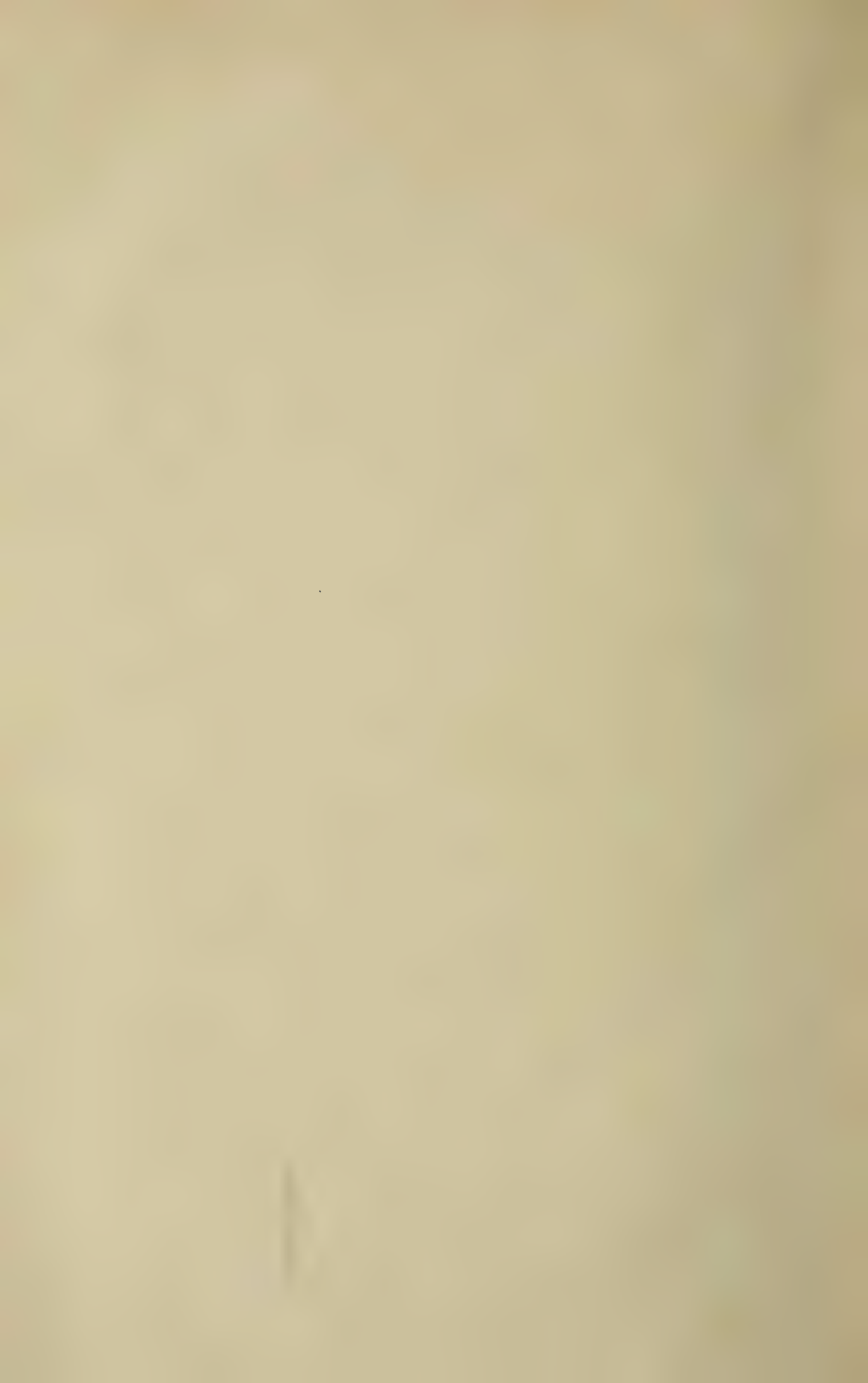
Wir wollten natürlich mit der Aufdeckung der Inzestregungen als einer der wichtigsten Triebkräfte im dichterischen Schaffen keine ethische oder intellektuelle Wertung der künstlerischen Persönlichkeit geben, sondern nur zu zeigen versuchen, daß die dichterische Fähigkeit, weit entfernt ein bei der Geburt wahllos verliehenes Geschenk wohltätiger Genien zu sein, nichts anderes ist als der zwangsmäßige von der psychischen Selbsterhaltung gebotene Befreiungsversuch aus der Macht unbewußt-infantiler Komplexe, die der Normale ziemlich glatt zu bewältigen vermag, während der Neurotiker daran scheitert, aber unter günstigen Umständen mit Hilfe der Psychoanalyse bewußterweise beherrschen lernt, wie der Künstler sie — ebenfalls unter günstigen Umständen — unbewußterweise abreagiert.

---

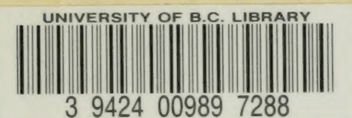
[1]) Die bereits ziemlich zahlreichen unter dem Einfluß der psychoanalytischen Ergebnisse stehenden Dichtungen zeigen nicht nur den Prozeß der Bewustseinserweiterung im Künstler ziemlich weit vorgeschritten, sondern verraten deutlich als Endpunkt dieser Entwicklungslinie den Übergang der künstlerischen in die wissenschaftliche Darstellung.










UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 00989 7288

